

***Off the Road: la reescritura de *On the Road****  
**como reivindicación de la voz femenina en la Generación Beat**

Maria Martínez de la Fuente

230146

Dir. Pere Gifra Adroher

2022-2023

Facultad de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra

## Índice

A. Introducción	4
B. Marco teórico y contexto literario	6
a. Teoría de la intertextualidad y reescritura literaria	6
b. Una crítica feminista a la Generación Beat a través de la reescritura literaria	10
c. La Generación Beat	13
C. Análisis intertextual	21
a. Kerouac y una novela sobre la carretera	21
b. Carolyn Cassady reescribe <i>On the Road</i>	25
D. Conclusiones	46
E. Bibliografía	48

## A. Introducción

Conocí a la persona que me habló por primera vez de Jack Kerouac tres meses después del inicio del grado en Humanidades. Fue en la cafetería de la universidad, en enero de 2020. Justo estaba terminando de leer un libro de poesía de Charles Bukowski cuando me llegó la recomendación de leer a Jack Kerouac, un escritor de una tal “Generación Beat”. El primer libro que leí de Kerouac fue *Los vagabundos del Dharma* y, desde entonces, la búsqueda y la lectura de sus obras ha sido prácticamente incesable. Es cierto que, en gran parte, me he acostumbrado a seguir la estela de Kerouac, tanto de las novelas que había escrito como de su producción poética y de las publicaciones bibliográficas que hablan de él. También me interesé por la poesía de Allen Ginsberg y por aquellas fuentes que daban a conocer lo que había sido la Generación Beat. Hasta que descubrí la librería On the Road en Barcelona. Gracias a las conversaciones que he podido tener con su propietario y a los ejemplares que me recomendaba, he podido ir completando la visión del universo literario que supone este fenómeno que tuvo lugar en la América de los años 50. Fue en esta librería donde conocí a las mujeres de la Generación Beat por su producción artística, y cuando comenté con el librero de On the Road la idea que tenía para el trabajo de final de grado de la universidad, me dijo que era necesario teorizar más sobre ellas. Y recordé que había un libro llamado *Off the Road* de Carolyn Cassady y que era muy posible que estuviera conectado al mítico *On the Road* de Jack Kerouac. La comparación de ambos títulos ya remite a una conexión evidente. Pero pensé que, si la visibilidad de la dimensión femenina era menor a la masculina en el contexto de esta generación, era mayor la probabilidad de que la relación entre ambas novelas tuviera un significado más extenso.

El propósito principal de este trabajo se basa precisamente en analizar los episodios que ambas novelas muestran en común y que se relatan desde dos perspectivas ambivalentes. En el marco de la teoría de la crítica literaria se encuentra el fenómeno de la reescritura. El caso de reescritura de *On the Road* que se ejemplifica a través de *Off the Road* nos puede conducir a la formulación de una serie de hipótesis y preguntas sobre el motivo que se halla tras este caso. ¿Por qué Carolyn Cassady reescribe precisamente la novela canónica de la Generación Beat? ¿Las razones que se encuentran detrás de esta motivación engloban a las mujeres de la Generación Beat con un carácter reivindicativo? ¿Es esto extrapolable al universo femenino más allá de esta generación? Estas cuestiones se encuentran presentes a lo largo de las siguientes páginas y, en concreto, en el contraste

de los pasajes de Jack Kerouac que reescribe Carolyn Cassady. En cuanto a cuestiones metodológicas, el marco teórico pretende revisar lo que la crítica literaria, a grandes rasgos, ha planteado sobre la reescritura literaria. Es interesante tratar de comprender aquello que impulsa a un escritor o escritora a reescribir una novela (o parte de ella) para trazar los motivos ulteriores y releer una obra desde un ángulo que nos pueda proporcionar más detalles sobre la historia que se relata. Conocer qué fue y qué significó el fenómeno de la Generación Beat que surgió en el contexto americano de los años 50 del siglo XX también nos permite una mayor aproximación a la situación de las mujeres artistas de esta generación. La segunda parte de este trabajo es la parte que pone en práctica lo introducido con anterioridad y se centra en la comparación de los fragmentos seleccionados de ambas novelas para contrastar la forma en la que se narra la historia desde dos perspectivas distintas. La incorporación de una perspectiva de género es fundamental para indagar con más profundidad en este caso de reescritura y para reformular la historia con otra mirada.

## **B. Marco teórico y contexto literario**

### **a. Teoría de la intertextualidad y reescritura literaria**

Si bien la teoría de la intertextualidad parece iniciarse con la aportación del crítico Mijaíl Bajtín, que ya en la década de los 30 publicó una obra que resonaría en este nuevo espacio teórico mediante conceptos como «heteroglosia» y «dialogismo», no será hasta la década de los 60 cuando el concepto de intertextualidad sea acuñado por la investigadora de la literatura de origen búlgaro Julia Kristeva.<sup>1</sup> La intertextualidad nace en un contexto identificado con la estética posmoderna en el campo de la literatura; una estética que, a su vez, es la continuación de la ruptura que se dio a finales del siglo XIX por lo que corresponde a un cambio de los valores del mundo. Esto se traduce en las artes y en la literatura como un afán por encontrar nuevas formas de representación que se ajusten a la visión del mundo alterada por el cambio de valores. En la literatura, en concreto, se refleja en la novela moderna como contraposición a la novela realista que había cristalizado a lo largo del XIX. El siglo XX plantea una nueva experimentación con el lenguaje y un interés por el orden epistemológico y cognoscitivo; ambos rasgos son cruciales para el desarrollo del modernismo y para entender los fenómenos que se erigieron en la literatura contemporánea. Con el posmodernismo, situado entre los años 60 y 90, se encuentra una inclinación que cambia el eje de preocupación del modernismo y lo conduce al ámbito ontológico. En este sentido, Jorge Luis Borges, tal como su producción literaria explica y ejemplifica (introduce la novedad de presentar al autor como un “yo”), es un escritor clave para entender la transición entre la estética moderna y la posmoderna y parte de la teoría de la intertextualidad que se desarrolla en este contexto.

A través de la aportación de figuras teóricas y críticas de la literatura, el concepto de intertextualidad se fue desarrollando de forma ecléctica. La intertextualidad, tal como apunta Kristeva, hace referencia a cómo los textos están interrelacionados entre sí. En este sentido, un texto no puede ser autónomo por diversos motivos. Uno de estos motivos es el autor, el creador del texto: ha leído otras obras anteriores y su saber está inundado de múltiples referencias a estas obras. El siguiente motivo es el lector, el receptor del texto, cuya actividad aporta una interpretación propia al texto (Solá Parera 30). La

---

<sup>1</sup> Aunque la teoría literaria respecto a la intertextualidad incluye una gran cuantía de autores y autoras que van desde Umberto Eco y Jacques Derrida hasta Michael Riffaterre y Tzvetan Todorov, entre otros, en aras de la brevedad en el presente marco teórico se ha optado por mencionar, comentar y sintetizar la aportación de algunas de las figuras más destacadas como son, principalmente, Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette.

intertextualidad, a partir de la referencialidad, se puede entender como un diálogo constante entre el presente y el pasado o entre distintos autores. Las obras anteriores pueden contemplarse como una especie de modelo del que se tienen presentes las mencionadas referencias. Desde la antigüedad, con la teoría mimética platónica, el concepto de imitación estaba vinculado a la construcción de copias siguiendo un modelo, pero era un modelo concreto: el modelo procedente del mundo de las ideas, del mundo inteligible. En la Edad Media, la cuestión del modelo se traduce en la autoridad de los textos y en el uso de citas, como se puede comprobar con los textos aristotélicos y con los textos teológicos, donde estos segundos eran portadores de la palabra divina. Esta idea también se encuentra en la época del Renacimiento y Michel de Montaigne es un ejemplo evidente de la consideración de los textos más clásicos. Montaigne, siendo un autor del siglo XVI, refleja en los *Ensayos* (1580) el uso de la citación y de las referencias a los clásicos; unas citas que acostumbraba a evocar de memoria. La misma habitación en la que trabajaba Montaigne estaba repleta de citas de autores clásicos que él mismo mandó grabar en el techo. La escritura se encuentra aquí como un elocuente comentario a la literatura anterior.

El diálogo intertextual que se establece con la tradición se retoma en el siglo XX. T. S. Eliot trabaja con préstamos intertextuales y presenta *La tierra baldía* (1922) como un punto de inflexión en el campo de la poesía. El poema se construye, en gran parte, a partir de miles de referencias de la literatura anterior. El diálogo con la tradición también se encuentra en el método mítico de T. S. Eliot que, a su vez, se refleja en el *Ulises* (1922) de Joyce. El método mítico consiste en utilizar un mito clásico, un mito del pasado, para explicar el presente; en el caso de Joyce se utiliza el mito de Ulises para explicar el Dublín de la vida moderna. La recuperación de otros mitos también se puede observar en *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967) de Michel Tournier y, posteriormente, en *Foe* (1986) de J. M. Coetzee, donde ambas novelas recuperan, respectivamente, uno de los mitos paradigmáticos del siglo XVIII: el clásico *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe.

A lo largo de la década de los 60, con la presencia del posmodernismo, se produce un cambio en el eje que se desplaza del autor al lector. Mijaíl Bajtín participa de este debate con su teoría respecto al autor y el papel del lector para la definición del primero; de este modo, el autor queda sujeto al lector y a su interpretación. «La muerte del autor» (1967) será el título de uno de los ensayos de Roland Barthes, crítico y destacado teórico literario en el campo de la semiología. Barthes opina que el lector es el que completa la obra otorgándole significado: el lector pasa a ser el verdadero intérprete del texto. Esta

perspectiva también está presente en las contribuciones de otros autores como Umberto Eco, quien introducirá la figura del lector implícito e identificará la amenidad con uno de los rasgos de la estética posmoderna, puesto que el hecho de que el autor trate de amenizar el texto para el lector es un gesto que indica la relevancia del lector en el juego intertextual en el que participan el autor y el lector. Es también a finales de la década de los 60 cuando emerge la estética de la recepción que tiene su punto de partida en una conferencia de Hans Robert Jauss. Esta teoría literaria, en la que también destacan las aportaciones de Wolfgang Iser, enfatizará la esencialidad del lector, puesto que «no existe ninguna obra de arte, ningún texto, sin receptor, sin lector» (Nitschack 289).

La historia de la literatura (el pasado, la tradición y la contemporaneidad) está presente en la creación de nuevos textos. Esta idea parece ser una proposición axiomática sobre la que se funda parte de la teoría de la reescritura y la intertextualidad y también se encuentra presente en Jorge Luis Borges, un escritor que es consciente del peso de la tradición, de todo lo que se ha escrito, en el acto de producción literaria. La intertextualidad se encuentra como sinónimo o categoría de transtextualidad según la terminología que utiliza el crítico y teórico estructuralista Gérard Genette. La obra *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) recoge la aportación de Genette a la teoría de la intertextualidad. El concepto de transtextualidad (de trascendencia textual, tal como apunta Genette en su obra) se articula a partir de varias categorías que están interrelacionadas. Genette define la categoría de la hipertextualidad como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)» (Genette 14). El texto A, por lo tanto, se identifica con el modelo que sigue el texto B en su proceso de creación literaria. «La existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita)» (Alazraki 282-283). Es decir, el primer texto corresponde al hipotexto y el segundo texto corresponde al hipertexto, según la terminología de Genette. Siguiendo este esquema, la reescritura literaria se inserta dentro de la hipertextualidad. Si el hipertexto se construye y se produce a partir de un hipotexto, la influencia del texto A en el texto B es determinante porque constituye la motivación que hay detrás del autor del texto B para producir ese hipertexto en base al texto A. En palabras de Genette, hay una *transformación* del hipotexto.

El presente trabajo se establece a partir de un caso de reescritura literaria donde se encuentra un texto A y un texto B. El texto A es la obra *On the Road* (1957) de Jack

Kerouac y el texto B es *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg* (1990) de Carolyn Cassady. El caso que aquí nos ocupa es un ejemplo de la tendencia que tiene la reescritura literaria a reescribir textos canónicos, puesto que *On the Road* es el texto canónico por antonomasia de la Generación Beat, un fenómeno que tuvo lugar en la Norteamérica de los años 50 y que fue el punto de partida de la contracultura de la década de los 60. *Off the Road*, a su vez, pese a no ser un texto canónico, responde al primer texto como crítica, pero también como homenaje. Si bien la crítica, la demanda social por reivindicar el espacio de la mujer en la Generación Beat (y, en particular, el de la misma autora), es la respuesta más evidente y la que mejor define la motivación de reescritura en este caso, también hay un componente que rinde homenaje al texto A y a su autor, puesto que, en ciertos pasajes del texto B, se entrevé un tono de elogio y afecto dirigido a los personajes masculinos de la novela.

La diferencia principal entre la intertextualidad y la reescritura se halla en que la intertextualidad puede o no ser voluntaria mientras que la reescritura sí lo es. «Si la reescritura siempre es voluntaria, es evidente que responderá a unas motivaciones concretas por parte del autor» que, según Genette, pueden remitir a una demanda social o a una razón estética (Solá Parera 80). En la reescritura literaria, la motivación del texto B por reescribir el texto A puede responder a un homenaje o a una crítica, entre otros. Dafne Solá, en su tesis doctoral «En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en *Wide Sargasso Sea* y *Foe*», analiza el caso de reescritura de *Foe* de J. M. Coetzee, mencionada anteriormente. Coetzee trabaja con las voces excluidas, como es el caso de la voz de los colonizados o la voz femenina, y da la palabra a quien no la ha tenido nunca. Este caso de reescritura respondería a una motivación que tiene como propósito la demanda social porque Coetzee da voz a los colonizados. Otro caso de reescritura literaria se encuentra en el *Ulises* de James Joyce, obra también mencionada anteriormente.

En el caso de *Off the Road* como reescritura de *On the Road* también se encuentra una demanda social indudablemente perceptible en el mismo título de la obra. La novela de Carolyn Cassady (el texto B) reescribe partes y fragmentos de la novela más conocida de Kerouac (el texto A). Siguiendo la hipótesis del presente trabajo, la motivación de la escritura de *Off the Road* por parte de Carolyn Cassady se encontraría en el hecho de visibilizar a las mujeres artistas que formaron parte de la Generación Beat y que, en su momento, fueron relegadas a un segundo plano y supeditadas a la figura masculina. Sólo con el título, Carolyn Cassady manifiesta aquello que distancia a las mujeres y a los



hombres de esta generación: mientras ellos están en (*on*) la carretera, ellas están fuera (*off*) de ésta. En relación con la intertextualidad, la aportación de Sandra Gilbert y Susan Gubar, que se plasma en el libro coescrito *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, enlaza esta teoría con el movimiento feminista y destaca la motivación de las mujeres escritoras por conseguir el reconocimiento autorial. Esto encaja con la situación de las mujeres dentro de la escena *beat*. Su rebeldía por reclamar un reconocimiento tanto artístico como humano se encuadra en el contexto en el que este fenómeno cultural tiene lugar.

### **b. Una crítica feminista a la Generación Beat a través de la reescritura literaria**

El escenario de Estados Unidos en los años 50 tiene presente un pasado muy reciente protagonizado por la Segunda Guerra Mundial y por la Gran Depresión y una actualidad en la que se enmarca la Guerra Fría. A nivel político, social y cultural, el contexto norteamericano incide directamente en la Generación Beat. Como reacción contra los valores estadounidenses del momento, los personajes protagónicos de *On the Road* deciden salir a la carretera promoviendo la figura del espíritu libre, en condición de vagabundo, frente a esa libertad que parecía encontrarse fuera del núcleo familiar. Linda McDowell menciona la idea de «a free spirit roaming the road» (413) por parte de los *beats* como forma de huida frente al escenario de la Norteamérica de la época. Sin embargo, esta reacción debería de entenderse no como un todo, sino como una parte de la respuesta de la Generación Beat. Esta idea conforma parte de la esencia que los propios miembros de la generación otorgaban al término *beat* y se enfatiza en *On the Road* con las aventuras de Jack Kerouac y Neal Cassady como personajes principales.

Tal como apunta McDowell, el mito de esta figura emancipada se construye a partir del movimiento que suscita el hecho de viajar. Así, según Tim Creswell, «the theme of *men on the road* reinforces the tired gendered dualism of public (male) and private (female)» (262). La distinción entre el espacio público y el privado y la tradicional asociación con la masculinidad y la feminidad respectivamente es central en la proyección que se aporta desde la novela de Kerouac. Las mujeres de la escena *beat* aparecen vinculadas a la esfera doméstica y no tienen tantas posibilidades de salir a la carretera. Esto plantea la cuestión del género y su construcción a partir de los espacios. «The road

and the home» (McDowell 413) establecen un dualismo que recluye a las mujeres en el hogar y que revela la carretera para los hombres.

Uno de los signos más distinguibles de exclusión de la mujer en la Generación Beat se refleja en lo considerablemente tarde que se empezó a hablar de ellas y en la escasa cantidad de fuentes biográficas que se encuentran en comparación con los hombres. Teniendo en cuenta que el fenómeno *beat* se desarrolló a mediados del siglo XX, no fue hasta finales de siglo, concretamente en el año 1996, cuando apareció el primer estudio de las escritoras de la Generación Beat con el título *Women of the Beat Generation* de Brenda Knight, al que le siguió la primera antología, *A Different Beat* (1997), editada por Richards Peabody.<sup>2</sup> En España se tradujo en 2015 una antología de mujeres artistas, *Beat Attitude: Antología de mujeres poetas de la generación beat*, que incluye la poesía de Denise Levertov, Lenore Kandel, Elise Cowen, Diane Di Prima, Hettie Jones, Joanne Kyger, Ruth Weiss, Janine Pommy Vega, Mary Norbert Körte y Anne Waldman.<sup>3</sup> Pero estas artistas ya formaban parte de este movimiento mucho antes de que se las tuviera en consideración. En episodios como el de la Six Gallery en el contexto del Renacimiento de San Francisco, que tuvo lugar en el año 1955 y que se considera el acto fundacional de la Generación Beat, las mujeres se encontraban entre el público, pero no eran reconocidas como artistas. En la escena *beat* eran conocidas por ser «la pareja de» alguien.<sup>4</sup> Ann Charters, biógrafa de Allen Ginsberg, comenta que «the Beat Generation did not do very well for its women: “Reflecting the sexism of the times, the women mostly stayed on the sidelines as girlfriends and wives”» (cit. en Foley 191). Su reconocimiento, por lo tanto, se definía a partir del hombre al que acompañaban, pero no por su obra artística ni sus méritos propios. Es por este motivo que se encuentra un desafío a los valores (asociados al género) de la época que se puede manifestar a través de un elemento común que interrelaciona las obras de las mujeres artistas de la Generación Beat: las

---

<sup>2</sup> Otros títulos que, ya en el siglo XXI, se suman a los primeros textos sobre mujeres de la Generación Beat son *Girls Who Wore Black* (2002) y *Breaking the Rule of Cool* (2004), ambos publicados por Ronna Johnson y Nanny Grace, respectivamente.

<sup>3</sup> Las mujeres poetas de la escena *beat* se dividen en tres generaciones según sus respectivos años de nacimiento y décadas en las que empezaron a escribir (que oscilan desde 1910 hasta 1960). Cada generación tiene como referente a la anterior y se ubica en un contexto diferente por lo que se refiere a las oleadas feministas y al feminismo de las vanguardias.

<sup>4</sup> En el artículo de Isabel Castelao-Gómez, «Beat Women Poets and Writers: Countercultural Urban Geographies and Feminist Avant-garde Poetics», se señala precisamente esto y se apuntan algunos ejemplos: «di Prima and Jones married LeRoy Jones, Johnson dated Kerouac, Cowen dated Ginsberg» (Castelao-Gómez 52). Se pueden incluir otros casos como la breve relación (un matrimonio de pocos meses) entre Joan Haverty y Jack Kerouac, el matrimonio entre Carolyn Cassady y Neal Cassady, el romance entre Carolyn Cassady y Kerouac o el matrimonio entre Joan Burroughs y William Burroughs.

memorias, las cuales reflejan una tendencia al relato autobiográfico para expresar esta desigualdad de género en el mundo literario y en el fenómeno *beat*.

Es entre las memorias escritas por mujeres *beat* y entre las que se relacionan con Jack Kerouac donde se ubica la obra *Off the Road* de Carolyn Cassady. Carolyn Cassady ya había publicado *Heart Beat: My Life with Jack and Neal* en el año 1976. Joan Haverty, la segunda exmujer de Kerouac, escribió *Nobody's Wife: The Smart Aleck and the King of the Beats*, una autobiografía que se publicó póstumamente en el año 2000. También Joyce Glassman (Joyce Johnson), una pareja de Kerouac, escribió unas memorias tituladas *Minor Characters* y publicadas en 1983 con un título que alude directamente al trato que recibían las mujeres como «personajes secundarios». La misma Joyce Glassman declara que:

En el mundillo beat no participaban las mujeres artistas. Sólo había comunicación verdadera entre los hombres, y las mujeres no eran más que testigos. Sus incondicionales señoras. Mantenías la boca callada, y si eras inteligente y estabas interesada por las cosas que decían podías pillar algo. Era una estética muy masculina (cit. en Gifford y Lee 240).

En el testimonio de la mujer que presencia la escena *beat* y forma parte de ella es donde surge la motivación de escribir unas memorias, de mostrar al mundo cómo es ser mujer y desarrollar una carrera artística dentro de una estética marcadamente masculina que promueve una distinción entre los espacios que puede habitar la mujer y los que no.

Esta separación que divide a los hombres y a las mujeres respecto a los espacios públicos y privados, tal como se ha comentado anteriormente, se retoma en una recopilación de ensayos sobre el manuscrito de *On the Road*, donde se afirma que «las mujeres no tenían el mismo nivel de movilidad que los hombres y el coste de la rebelión era mucho mayor para ellas» (Cunnell 88). En *On the Road* y *Off the Road* esto se evidencia con las ocupaciones de cada uno de los personajes. Jack Kerouac y Neal Cassady no tienen que replantearse en ningún momento las consecuencias que puede provocar el abandono del hogar porque lo hacen cuando lo mínimo posible se lo permite, como es el caso del dinero y del trabajo (e incluso estos mínimos tampoco son imprescindibles para que salgan a la carretera en condición de «vagabundo *beat*»). El hecho de que Louanne Henderson, la primera mujer de Neal Cassady y una de las figuras protagonistas de *On the Road*, se muestre en la mayoría de las aventuras de Jack Kerouac y Neal Cassady y parezca tener un acceso mayor a la carretera debe considerarse como

una excepción. Carolyn Cassady, la segunda esposa de Neal Cassady, no tiene las mismas posibilidades de salir a la carretera porque tiene un trabajo que ocupar para poder mantener un hogar formado por una familia de tres hijos –hijos de Neal Cassady y Carolyn Cassady. E incluso en este contexto, Carolyn Cassady encuentra el modo de destinar tiempo a su dedicación artística: el diseño de la producción teatral y la pintura.

### c. La Generación Beat

Cuando Kerouac habló por primera vez de una «generación Beat» no lo hizo «para poner nombre a la generación, sino para no ponerle ninguno» (cit. en Morgan 27). Así lo afirma Allen Ginsberg en una de las conferencias del curso sobre la «Historia literaria de la Generación Beat».<sup>5</sup> La existencia de la Generación Beat en tanto que *generación* puede resultar incierta si se comparan las alegaciones que los mismos escritores *beat* hicieron en referencia al movimiento con la idea que se difundió desde los medios de comunicación. Lo que sí se puede declarar con total seguridad es que en la década de los 50 se encontraba en Estados Unidos, concretamente en Nueva York, un movimiento social (más que literario) conocido como la Generación Beat y encabezado por Jack Kerouac. El mismo Kerouac lo describe de este modo:

La Generación Beat fue una visión que tuvimos John Clellon Holmes y yo, y Allen Ginsberg más salvajemente todavía, hacia fines de los años cuarenta, de una generación de hípsters locos e iluminados, que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza beat – fue una visión que tuvimos cuando oímos la palabra *beat* en las esquinas de Times Square y en el Village, y en los centros de otras ciudades en las noches de la América de la posguerra – *beat* quería decir derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy intensa (2015: 67).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Tras la muerte de Jack Kerouac en 1969, Allen Ginsberg y Anne Waldman idearon (en 1977) un proyecto llamado *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, impartido por el primero como profesor en el Instituto de Naropa. Véase Bill Morgan (ed.) (2017), *Las mejores mentes de mi generación. Historia Literaria de la Generación Beat* (Barcelona: Anagrama). Las conferencias fueron transcritas y recogidas en un libro. En la página 27 de éste es donde se ubica esta afirmación.

<sup>6</sup> La cita proviene de los «Orígenes de la Generación Beat», un ensayo escrito por Kerouac y publicado originalmente en la revista *Playboy* en junio de 1969. Más tarde se recogió en el volumen *Good Blonde and others* (1993).

La descripción que da Kerouac sobre la Generación Beat tiene varios aspectos a comentar. Por un lado, habla de cómo y cuándo surge esa idea y de lo que pretende significar para aquellas personas que forman parte de la visión llamada «Generación Beat». Por otro lado, introduce la palabra *beat*<sup>7</sup> como aquello que da origen a la visión y a la propia generación en sí y describe su significado a través de una serie de conceptos como la indiscreción y la marginalidad, pero también la beatitud y la belleza. Sin embargo, la palabra *beat* ha sido objeto de controversia en varias ocasiones, sobre todo por cómo se mostró por lo que se refiere al significado equívoco que le otorgó el público; los miembros del movimiento entendían esta palabra de una forma diferente y en esta declaración se halla la verdadera esencia que ellos quisieron promover. Los *beats* escucharon por primera vez la palabra en boca de Herbert Huncke, a quien precisamente conocieron en Times Square y de quien adoptaron este término. Bruce Cook, en la crónica que escribió sobre la Generación Beat, define a Huncke como aquel «que entonces vivía clandestinamente como vagabundo, ratero y toxicómano de Times Square» y «recogió el término de los músicos de jazz y lo utilizó con frecuencia con muchas variantes» (Cook 4). Siguiendo la declaración de Kerouac, el movimiento *beat* se equipara a una visión. Allen Ginsberg también habla de esta visión, de la nueva conciencia que ellos parecían advertir en el mundo y que funcionaba como motivación principal del fenómeno que ya estaban construyendo a finales de la década de los 40. Kerouac y Ginsberg compartirán la comprensión de esta nueva conciencia o visión, pero Ginsberg parecerá defenderla con más ahínco, pues Kerouac, en una entrevista con Bruce Cook que ya se enmarca en sus últimos años de vida, negó que la Generación Beat se basara en la búsqueda de una nueva visión. El aspecto beatífico es el que mejor define la esencia de la palabra *beat* para Kerouac y así se intuye en la mayoría de sus novelas, sobre todo en las novelas de la carretera.<sup>8</sup>

La semilla que dio origen a la Generación Beat parece encontrarse en los años universitarios (aproximadamente en 1945) de Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Lucien Carr y en sus reuniones en la Universidad de Columbia; pero para Kerouac este punto de partida también hace referencia a la generación de su abuelo (en 1880) y a la de su padre (en la década de los 20). No obstante, la época universitaria resultó ser un momento

---

<sup>7</sup> En la entrada del 3 de julio de 1948 de los diarios de Jack Kerouac aparece la palabra *beat* y se indica como el primer registro escrito en el que el autor usa la palabra como adjetivo (2015: 161).

<sup>8</sup> Tal como afirma Bruce Cook, «están, por un lado, las “novelas del camino” [...] y, por otro lado, están las “novelas de Lowell”», las que remiten a su infancia, a su adolescencia y a su familia (Cook 89).

determinante respecto a las influencias literarias que definirían a los escritores de la Generación Beat, no principalmente por el temario de las clases (las biografías y sus novelas nos revelan que Kerouac no terminó sus estudios) sino por los libros que compraban o tomaban prestados de la biblioteca. La Generación Beat es deudora del pensamiento de Walt Whitman (por la imagen de América) y de Henry David Thoreau. La Generación Perdida también influyó en el movimiento *beat*. Tal como declara Allen, «la definición “Generación Beat” surgió de una conversación concreta entre Jack Kerouac y John Clellon Holmes [...] en la que discutíamos sobre la naturaleza de las generaciones y recordábamos el glamur de “la generación perdida”» (Schumacher 248). Sin embargo, la Generación Perdida no sólo formó parte de la conversación que dio origen a la Generación Beat, sino que también fue un referente literario en las producciones de los *beats*. En concreto, Ezra Pound tuvo mucha influencia en la poesía de Ginsberg y Ernest Hemingway en la prosa de Kerouac.

La poesía de William Blake y William Carlos Williams fue crucial para la producción literaria de Allen Ginsberg; con Williams, Allen Ginsberg compartía una amistad que se refleja en los poemas de ambos autores. Arthur Rimbaud también fue un referente para los *beats* y en Kerouac se encuentra una notable influencia de Thomas Wolfe, Goethe, Céline, Dostoievski y Melville, entre otros. Neal Cassady, la reencarnación del mito del héroe que tan mencionada ha sido por Ginsberg y Kerouac y a quien conocieron a finales de la década de los 40, iba siempre acompañado de un ejemplar de Proust que leía y releía. El panorama literario en el que se formaron los *beats* es determinante tanto en su filosofía como en la literatura que se produjo en el contexto de este movimiento.

Lo que se considera como núcleo de la Generación Beat en cuanto a los personajes principales que formaron parte de su inicio difiere según la fuente que se lea. Mientras que la versión más divulgada del núcleo está formada por la tríada Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs, también se encuentran otras combinaciones. En algunos casos, como es el ejemplo de la crónica de Bruce Cook, entre los protagonistas de esta generación se encuentran Kerouac, Ginsberg y Gregory Corso. Pero también se puede encontrar una ampliación del núcleo que incluye a Lucien Carr y a John Clellon Holmes. Este último escritor fue el autor de la novela *Go* (1952), cuya consideración tiene el mérito de ser la primera novela *beat*. John Clellon Holmes, en el mismo año en el que se publicó su primera novela, escribió un ensayo titulado «This Is The Beat Generation» que apareció en el *New York Times*. Kerouac se mostró un tanto reticente ante la publicación de *Go* porque en ese momento las editoriales seguían rechazando *On the Road*, escrita en

1951; ambas novelas situaban su relato en un ambiente parecido, que era el escenario en el que se movía la Generación Beat. Algunos escritores han recibido la etiqueta de dicha generación sin ser considerados así por ellos mismos; es el caso de William Burroughs, quien, respondiendo a Cook en una entrevista, afirma que «no quiere que lo consideren un escritor beat» (Cook 195) porque su estilo literario no se corresponde al de sus amigos.

Kerouac estableció los fundamentos de la prosa espontánea, una prosa basada en la expresión del flujo constante del pensamiento que Allen Ginsberg denominó «prosodia bop espontánea» (Cook 260) por su relación con el jazz. No obstante, fue una carta de Neal Cassady lo que suscitó en Kerouac el planteamiento de una nueva forma de escritura fundada en el *fluir* de la mente. «A fines de febrero de 1951, Cassady envió una carta a Jack y Allen» y «para Jack fue [...] un súbito reconocimiento [...] de que *aquel* era el modo de contar una historia: sólo narrarla espontáneamente, permitir que fluyera, asumir su propia forma, usar la acumulación de detalles como una forma en sí misma» (McNally 160). Esto es determinante para la escritura de *On the Road* porque es el primer libro en el que Kerouac refleja los fundamentos de la prosa espontánea, la técnica que desarrollará a lo largo de su carrera literaria y expondrá en el credo de los «Fundamentos de la prosa espontánea.»<sup>9</sup> Si Kerouac recibe esta carta a finales de febrero de 1951, encaja totalmente con esta idea porque escribió el manuscrito de *On the Road* en tres semanas del mes de abril de ese mismo año, aunque hubiera estado preparando la obra desde 1948. Uno de los principios de la prosa espontánea hace referencia a la corrección del texto: «*nada de correcciones* (excepto obvios errores racionales, tales como nombres o inserciones *calculadas*, es decir, no actos de escritura sino *inclusiones*)» (Kerouac 2015: 88). Sin embargo, este principio no se refleja de forma íntegra en el caso de *On the Road*, pues el manuscrito fue sometido a una serie de revisiones (Kerouac no lo admitió) por petición de las editoriales. El principio que conforma parte de los fundamentos de la prosa espontánea también se puede extrapolar al campo poético, pues Allen Ginsberg, en respuesta a una entrevista que se publicaría en el *New York Quarterly*, también confirmó la inclinación por no someter el texto a revisiones.

El jazz es uno de los elementos más trascendentales de la Generación Beat (ya se encuentra citado con anterioridad en las palabras de Cook sobre Huncke en referencia al término *beat*) y cobra una gran importancia en el desarrollo literario del movimiento,

---

<sup>9</sup> Véase Jack Kerouac (2015), *La filosofía de la generación beat y otros escritos* (Buenos Aires: Caja Negra). En este libro, que es la traducción de *Good Blonde and others* (1993), mencionado anteriormente, también se recogen los «Fundamentos de la prosa espontánea».

puesto que incide directamente en la prosa de Kerouac. Entre los referentes del *bop* (o *bebop*), como estilo del jazz en la década de los 40, destacan Charlie Parker, Billie Holiday y Dizzy Gillespie. «El *bop* era música afroamericana a una velocidad doble, de emoción intensificada, y mucho más sutil en el tratamiento de las raíces: el ritmo» (McNally 103). El ritmo era el elemento más destacado en la escritura de Kerouac, el ritmo del movimiento y de las palabras; en el ritmo de los recitales poéticos de la Generación Beat resonaba el *bop* que se escuchaba en los clubs de música en las noches de la América de los años 40 y 50. Las novelas de Kerouac, sobre todo las novelas de la carretera como *On the Road*, están repletas de múltiples referencias al mundo del jazz, a las canciones que sonaban en las noches estrelladas que Jack Kerouac habitaba con su botella de Tokay y a los músicos que improvisaban cada nota en una canción eterna que podía durar incluso veinte minutos. En el término *beat* se encuentra también la idea del ritmo del jazz. «Kerouac entendía el nuevo jazz como la voz de una conciencia nueva» (Morgan 276) y pronosticó la incidencia que tuvo el *bop* en la contracultura del movimiento hippie y en la cultura del rock and roll que aparecería en la década de los 60.

Uno de los episodios que, según algunas opiniones, determinó el inicio de la Generación Beat fue el recital poético en la Six Gallery en el año 1955. Este evento dio lugar al Renacimiento de San Francisco (*San Francisco Renaissance*, en inglés) y fue donde por primera vez se produjo la lectura de *Howl* de Allen Ginsberg. Si *On the Road* es la novela canónica de este movimiento, *Howl*, que se publicaría un año más tarde, en 1956, es el poema más emblemático. Incluso parece haber una irresolución entre *On the Road* y *Howl* por definir cuál es el texto más paradigmático de la Generación Beat. Aunque Nueva York fue el centro neurálgico de la escena en sus orígenes, la ciudad de San Francisco se convirtió en uno de los lugares más visitados y transitados por los *beats*. Fue en San Francisco donde Lawrence Ferlinghetti, miembro de la Generación Beat, fundó *City Lights Bookstore*, la editorial y librería que se encargó de la publicación y la venta de muchas de las obras del movimiento. También fue en esta ciudad donde vivió Carolyn Cassady durante algunos años. La escena *beat* amplió su área de movimiento por toda la costa Oeste de los Estados Unidos e incluso fijó los horizontes de sus viajes en coche más allá de sus fronteras. Por ejemplo, los *beats* acostumbraban a pasar temporadas en México. Desde que Kerouac salió por primera vez al Oeste en 1947 para reunirse con Neal Cassady en Denver, los traslados entre Nueva York y California empezaron a ser habituales.



En el contexto del Renacimiento de San Francisco fue donde Kerouac conoció a Gary Snyder, el poeta que «les presentó Oriente» (Cook 33) a los *beats*. El conocimiento de la cultura oriental supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la Generación Beat, pues durante este período Jack Kerouac se introduce en la filosofía budista y, en concreto, en el budismo mahayana. En un viaje a Japón, Snyder había conocido el budismo y así se lo mostró a Kerouac: esto es lo que se relata en *Los vagabundos del Dharma* (1958), una novela de Kerouac protagonizada por Ray Smith (el *alter ego* de Kerouac) y Japhy Ryder (Gary Snyder). Allen Ginsberg viajó a la India y también entró en contacto con la filosofía oriental y con el budismo. La experimentación con sustancias psicoactivas y psicotrópicas estuvo presente en la Generación Beat y en el proceso de creación literaria con el objetivo de expandir la conciencia humana. Ginsberg había experimentado con sustancias como el LSD; Kerouac utilizó bencedrina para la escritura de muchas de sus novelas; Burroughs fue adicto a la morfina y realizó algún que otro viaje a México para descubrir nuevas sustancias; Neal Cassady fumaba cannabis y Carolyn Cassady lo probó puntualmente en alguna fiesta.

La expansión de la mente humana que se buscaba con la experimentación de estas sustancias (algo que en el caso de Ginsberg y Kerouac quedaba más recluido al proceso de escritura) pareció concretarse en las nuevas filosofías que habían empezado a estudiar. Neal Cassady y Carolyn Cassady no tomaron la senda del budismo; a través del libro *Many Mansions* de Gina Germinara empezó el interés por la espiritualidad en pos de la reencarnación y del karma, formaron parte del ARE (Association for Research Enlightenment) y acudieron a las conferencias de Edgar Cayce, el protagonista de la historia que se narra en el libro de Gina Germinara. En *Off the Road* se describe la introducción al budismo por parte de Jack Kerouac y Allen Ginsberg y a esta otra vía espiritual por parte de Neal Cassady y Carolyn Cassady. El catolicismo había formado parte (y formaría parte hasta el día de su muerte) de la vida de Kerouac; en el budismo encontró la justificación del sufrimiento, pues la primera de las Cuatro Nobles Verdades<sup>10</sup> afirma que toda existencia conlleva sufrimiento. Respecto a esto, Jack Kerouac escribió *The Scripture of the Golden Eternity* (1960) y *Some of the Dharma* (1997), obras en las que plasmó su visión de la filosofía budista. Durante su viaje a la India, Allen Ginsberg envió cartas a Kerouac explicándole cómo era la vida allí y qué estaba aprendiendo de

---

<sup>10</sup> En la novela *Tristessa* (1960) se encuentra una alusión directa a este principio budista: «“Estoy triste porque *la vida es dolorosa*” respondo yo cada vez, con la esperanza de alcanzar la Primera de sus Cuatro Grandes Verdades» (Kerouac 2011: 21).

Oriente.<sup>11</sup> El conocimiento de la filosofía oriental supuso un hallazgo verdaderamente significativo para los *beats* y la integración de una nueva perspectiva con la que comparar la filosofía occidental. Ginsberg catalogó a la Generación Beat como un movimiento espiritual.

La Generación Beat, hasta el momento descrita como un movimiento social, literario y espiritual, también figura como movimiento apolítico. Si bien los miembros de la generación no coincidían en ciertas valoraciones ideológicas (se encontraban oscilaciones entre el conservadurismo y el liberalismo), el movimiento en sí no puede ser calificado de político porque no hubo una involucración perceptible en la situación política de los Estados Unidos de la época. «They tended to appeal to what they identified as genuine ‘American’ values, such as individual freedom of choice, as alternatives to a corporate capitalism that they perceived to be corrupting American ideals» (Gair 26). Todo ello se refleja en parte de la producción literaria *beat* en la forma en que se habla de América. Los *beats* reclamaron nostálgicamente los valores de una América que no se equiparaba a la imagen que se evocó en la poesía de Whitman.

Desde la publicación de *Go* y de «This Is The Beat Generation», de John Clellon Holmes, así como desde la lectura en la Six Gallery de 1955 (dos actos públicos destacados en los inicios del movimiento), la crítica literaria y los medios de comunicación pusieron a la Generación Beat en tela de juicio, no solamente por su faceta artística, sino también por su actitud y su vida personal. Se les identificó con cosas con las que ni ellos mismos se identificaban y se adoptó una recepción negativa del movimiento. Es cierto que una parte de las reseñas albergaba críticas positivas que enfatizaban la importancia y la novedad de la literatura que se estaba publicando en nombre de la Generación Beat, pero esta parte era una minoría y la mayoría se mantuvo en una focalización negativa. El término *beatnik* se ideó en un sentido peyorativo con la unión de la palabra *beat* y del satélite *Sputnik* (en el contexto de la Guerra Fría) para situar a los *beats* en un espacio remoto y desconectado de la actualidad. La contracultura que se empezó a desarrollar a principios de la década de los 60 con el movimiento hippie y la psicodelia procedía de la Generación Beat y resultó ser un motivo más para identificar a los *beats* con un movimiento que no les correspondía. Aunque se produjeron algunos vínculos entre los beats y los partícipes de la contracultura (por ejemplo, entre Neal

---

<sup>11</sup> Véase «De Allen Ginsberg [Bombay, La India] a Jack Kerouac [N. P.], 11 de mayo de 1962». En Michael Schumacher (ed.) (2015), «Correspondencias», *Allen Ginsberg. Ginsberg esencial* (Barcelona: Anagrama), 430-454.

Cassady y el mundo de la psicodelia de Ken Kesey), el movimiento *beat* no era el movimiento hippie. La repercusión que tuvo la Generación Beat en el resto de los países occidentales fue impactante, sobre todo en Inglaterra; y más allá de la literatura, esta resonancia llegó a la música y a artistas del rock mundialmente conocidos como Bob Dylan, The Beatles y The Rolling Stones.

A partir de *On the Road* la fama llevó a Kerouac a la decadencia y al final de su vida con tan solo 47 años. «Cuando su creación –la expresión “generación *beat*”– fue profanada al servicio de la violencia o del lucro más corrupto, lo único que supo hacer fue gritar, maldecir o emborracharse lo bastante como para que las imágenes se desdibujaran y suavizaran, pero no olvidar lo que estaba ocurriendo» (McNally 323). La muerte del conocido «rey de los beats» (un apodo que detestaba) en 1969 y el apogeo del movimiento contracultural, que se encontraba en su máximo fulgor (con acontecimientos como el Verano del Amor de 1967), devolvieron a la Generación Beat a las calles neoyorquinas en las que escritores y poetas habían soñado tantas noches. Las mujeres también habían sido partícipes de estas noches, pero no parecen tener un espacio igualitario en las biografías para conocer su historia con el mismo grado de detalle que la de los hombres más conocidos, cuya imagen es la que más a menudo se evoca al leer «Generación Beat». Ellos continúan siendo los nombres que ocupan el relato central de la historia del movimiento que definió la cultura norteamericana en la segunda mitad del siglo XX, pero ellas también estaban allí. Es por este motivo que el presente trabajo pretende reivindicar la voz de las mujeres en la escena *beat* a través de la indagación en el caso de reescritura de Carolyn Cassady respecto a la obra canónica de la Generación Beat escrita por Kerouac.

## C. Análisis intertextual

### a. Kerouac y una novela sobre la carretera

Jean Louis Kerouac (pasó a ser «Jack» en su adolescencia) empezó a ser conocido como «Jack Kerouac autor de *On the Road*» (McNally 286) desde 1957; *On the Road* y Kerouac se habían transformado, ya en el momento en el que la obra fue publicada, en un binomio inseparable que no dejaría tanto espacio al reconocimiento del resto de las novelas del escritor por parte de la mayoría del público. El manuscrito que Kerouac había escrito en tres semanas del mes de abril de 1951 se acabaría definiendo como el texto canónico de la Generación Beat para la posteridad: «“Ya he escrito toda la carretera”, dijo Jack Kerouac el 22 de mayo de 1951 [...] “He ido rápido porque la carretera es rápida” [...] Entre el 2 y el 22 de abril había escrito toda una novela de 125.000 [palabras] [...] en una tira de papel de 36 metros» (Cunnell 9). La tira de papel de 36 metros era un rollo de teletipo. La elección de un rollo y no de hojas de papel separadas se debe a la velocidad con la que Kerouac mecanografiaba las palabras; el hecho de estar cambiando el papel resultaba invertir más tiempo<sup>12</sup> e interrumpir el movimiento que él mismo pretendía otorgar al texto. Hay fuentes que indican que la solución que adoptó Kerouac fue pegar hojas de papel (McNally 161), pero fue Lucien Carr quien le llevó a Kerouac el rollo de teletipo<sup>13</sup> en el que escribiría la novela.

El testimonio de Carr resuelve el contraste de ideas por lo que se refiere al método práctico que utilizó Kerouac y también respecto al lugar en el que escribió la novela. Si bien algunas fuentes indican que Kerouac se encontraba en casa de Joan Haverty, su segunda exmujer, en el momento en el que escribió la versión de *On the Road* que se acabaría publicando, el testimonio de Carr manifiesta lo contrario. Las semanas que duró el proceso de escritura de la novela, Kerouac se encontraba en casa de Lucien Carr<sup>14</sup>; esto se puede afirmar por el testimonio en la crónica de Bruce Cook y por un incidente entre el perro de Carr y el tramo final del rollo manuscrito (que acabó destrozado). De todos modos, el rollo de papel de teletipo permitía que Kerouac escribiera a su velocidad

---

<sup>12</sup> McNally explica que «como podía teclear cien palabras por minuto, lo que más lo distraía era la repetitiva tarea de reemplazar las hojas de papel después de llenarlas rápidamente» (McNally 161).

<sup>13</sup> Lucien Carr extrajo este rollo de papel de teletipo de la oficina en la que trabajaba: «lo solucionó Lucien Carr, una noche que llegó a su apartamento con un rollo completo de papel de teletipo de la United Press que había sustraído de la oficina» (Cook 84).

<sup>14</sup> «Todo lo que Lucien Carr recuerda es que Jack trabajaba prácticamente sin detenerse. “Sin parar un minuto –dice Carr–. Recuerdo que yo trabajaba de día. Me levantaba por la mañana con el ruido de su máquina, y cuando regresaba por la noche, aún estaba escribiendo, y cuando me iba a la cama seguía tan campante”» (Cook 84).

habitual y que experimentara, mediante la no detención del proceso de escritura, con la técnica de la prosa espontánea. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la idea de una nueva técnica en consonancia con el fluir de los pensamientos fue una inspiración derivada de una carta que Kerouac recibió de parte de Neal Cassady en febrero de 1951. Fue en abril de ese mismo año cuando Jack declaró haber escrito «toda la carretera», la tercera versión<sup>15</sup>, y la definitiva, de la novela.

Iban a transcurrir seis largos años hasta la publicación de *On the Road* en septiembre de 1957. En este período de tiempo, el manuscrito fue circulando por distintas editoriales que rechazaron la novela y que exigieron ciertas revisiones y correcciones del texto; pese a que Kerouac no se mostraba acorde con el hecho de corregir el texto, su aspiración era publicar aquella novela y el manuscrito que tardó tres semanas en escribir acabó siendo transformado. El texto fue sometido a modificaciones en algunas escenas, a recortes de algunos pasajes, a cambios en los signos de puntuación (el manuscrito era un enorme párrafo sin prácticamente comas ni puntos aparte en su origen) y a un cambio en los nombres de los personajes. Jack Kerouac había escrito el manuscrito de *On the Road* identificando a los personajes con sus nombres originales, pero la novela que se acabó publicando en 1957 presentaba unos nombres que ocultaban a las personas reales que habían formado parte de la historia que vivió y relató Kerouac. En esta versión, Sal Paradise, el protagonista de la novela, es el *alter ego* de Jack Kerouac; el afamado Dean Moriarty es Neal Cassady; Carlo Marx es Allen Ginsberg; Marylou es Louanne Henderson; Camille es Carolyn Cassady. Malcolm Cowley, colaborador de Viking Press (la editorial que finalmente publicó la novela), explica que algunos fragmentos de *On the Road* ya habían aparecido por primera vez en revistas como *Paris Review* o *New World Writing*. Tras la publicación de la novela en 1957 hubo una recepción tanto negativa como positiva (quizá más negativa) por parte de la crítica literaria y del público; sin embargo, *On the Road* se convirtió en la obra más renombrada de la Generación Beat, y su historia y sus personajes pasaron a formar parte del relato que definiría a esta generación.

---

<sup>15</sup> Algunas fuentes indican que Jack Kerouac ya había estado trabajando con una primera versión de la novela en 1948 y con una segunda versión en 1949. En la entrada del 23 de agosto de 1948 de los diarios de Kerouac se encuentra la primera mención a la novela, en referencia a la primera versión en la que se indica que el autor había estado trabajando ese mismo año (2015: 188). También se encuentra una referencia a *On the Road* en una carta escrita por John Clellon Holmes en 1950. Los cambios que se produjeron entre los distintos borradores y las distintas versiones de la novela (como es el caso de la modificación de escenas y de recortes) cuestionan la originalidad del texto que nos ha llegado. Sin embargo, la cuestión que nos ocupa en el presente trabajo puede abstenerse del debate que se ha formulado en torno a las teorías que investigan sobre los posibles borradores y modificaciones de la novela.

El hecho de que Neal Cassady sea uno de los personajes protagónicos y más comentados de la novela ha conducido a opiniones generalizadas que contemplan *On the Road* como un libro sobre Neal Cassady. Algunas fuentes definen la novela de tal modo. En la biografía de Jack Kerouac escrita por McNally se encuentra más de una referencia a esta definición. McNally menciona que «Kerouac estaba escribiendo furiosamente su libro sobre Neal, que tituló *On the Road*» (McNally 144) y define la novela como «la historia de Neal y la carretera» (McNally 161). Estas declaraciones evidencian el papel central que Dean Moriarty (Neal) ocupa en la novela y reflejan la importancia y el impacto que tuvo la figura de Neal Cassady en la vida de Kerouac. Neal Cassady no sólo fue la fuente de inspiración que definió la forma de escritura de Jack Kerouac, sino que también marcó su vida en la carretera porque el hecho de conocerle impulsó su primer viaje a la parte Oeste de los Estados Unidos. La historia de *On the Road* se inicia, precisamente, evocando el momento en el que Kerouac conoció a Neal Cassady. «Conocí a Neal»<sup>16</sup> son las primeras palabras de la novela. Este primer encuentro entre Jack Kerouac y Neal Cassady tuvo lugar en 1947, el punto de partida de las aventuras que se narran en la novela.

Uno de los lugares más significativos de la historia es Denver, el lugar en el que vivía Neal Cassady en ese momento. Sin embargo, Denver acabará siendo sólo uno de los puntos que conformarán la compleja geografía de los viajes de Kerouac entre 1947 y 1950. El relato se basa en estos viajes, la mayoría de los cuales compartieron Jack Kerouac, Neal Cassady y el resto de los personajes que van apareciendo en el camino de las aventuras que tienen lugar en la carretera. Es una novela sobre el movimiento (según la propia opinión de Kerouac) porque éste es constante y vital para los personajes protagonistas (Cunnell 27). La sucesión de idas y venidas entre Nueva York (donde Kerouac vivía con su madre) y California será constante. En el trayecto se incluirán estancias y paradas más o menos breves en algunos de los puntos ubicados entre estos dos lugares con el motivo de visitar a familiares y amigos y con otras razones asociadas con noches de ocio y jazz. Siguiendo la edición de Anagrama de 2007 (citada anteriormente), la novela se divide en cinco libros. En el final del libro cuarto tiene lugar

---

<sup>16</sup> En la edición de 2007 de *En la carretera. El rollo mecanografiado original* publicada por Anagrama, el inicio de la novela presenta la repetición de la palabra «conocí». La nota al texto informa al lector que «el traductor ha respetado esa repetición (*"I first met met Neal"*: "Conocí conocí a Neal") de la primera línea de la novela de Jack Kerouac que es en sí misma un manifiesto de la *beat generation* y que prefigura la contracultura y el movimiento *hippie* igualmente legendarios de la década siguiente» (Kerouac 2018: 10). Los nombres de esta edición corresponden con los nombres originales, y es la edición utilizada en el análisis intertextual del presente trabajo.

la llegada a la Ciudad de México en 1950. En esta edición, el tramo final del rollo manuscrito que fue destrozado por el perro de Lucien Carr se reconstruye de forma hipotética a través de distintos borradores y hace referencia al libro quinto de la novela; el posible final narra la vuelta a Nueva York desde México. Las vivencias en la carretera que se incluyen en los tres años que se recogen en la novela serán el componente de cada una de las palabras que Kerouac mecanografiará en el manuscrito.

Los personajes femeninos también están presentes y son esenciales en el desarrollo de la historia, pero su descripción pasa a ocupar un plano que parece más bien supeditado a las aventuras de Jack Kerouac y Neal Cassady y, en términos generales, a la figura masculina. Si entre estos personajes femeninos hay una excepción respecto a la tradicional asociación de roles que se le atribuyen a la figura femenina y a la posibilidad de salir a la carretera y embarcarse del mismo modo que sus compañeros, esta excepción sería Louanne Henderson. El mismo recopilatorio de ensayos sobre el manuscrito de *On the Road*, que se ha citado en el marco teórico, que menciona la falta de libertad de movimiento de las mujeres en comparación con los hombres, también muestra una excepción: el personaje de Louanne se desmarca de esta concepción porque sí que muestra una libertad de movimiento. Louanne Henderson (Marylou) fue la primera mujer de Neal Cassady; se casaron en agosto de 1945, dos años antes de que el relato de Kerouac tuviera lugar. A lo largo de la novela aparecen más personajes femeninos como Helen Hinkle, Bea Kozera (Bea Franco) y Joan Vollmer. Sin embargo, los tres ejemplos evidencian lo que se especulaba anteriormente: las mujeres aparecen como «parejas de» alguna figura masculina. Helen Hinkle era la esposa de Al Hinkle; Bea Kozera fue un romance de Kerouac; Joan Vollmer era la mujer de William Burroughs; Louanne Henderson y Carolyn Robinson fueron dos de las esposas de Neal Cassady. E incluso en la vuelta a Nueva York que se describe en el posible final *On the Road* se produce la aparición de otra figura femenina, Joan Haverty, quien será la segunda mujer de Kerouac.

Conocer la versión de los personajes femeninos que formaron parte de la historia es necesario para poder contrastar los hechos que se narran y destacar la importancia de la voz femenina dentro de un universo marcado por la masculinidad. Este contraste de versiones se puede ilustrar a través de los testimonios. En un episodio de *On the Road* en el que Neal Cassady, Kerouac y Louanne Henderson se dirigían hacia San Francisco en coche, «Louanne se quitó toda la ropa; y yo decidí hacerlo también para no parecer un timorato. Íbamos en el asiento delantero. Louanne sacó crema para el cutis y nos la aplicó por diversión» (Kerouac 2018: 228). El testimonio de Louanne Henderson es el siguiente:

«Cuando cruzamos Texas todos nos quitamos la ropa. Jack lo contó en *On the Road*, diciendo que yo les froté con crema y todo eso, algo totalmente irreal» (cit. en Gifford y Lee 148). El contraste que se produce entre ambas explicaciones sobre el mismo episodio presenta dos perspectivas distanciadas que ponen en duda qué se está narrando y qué se está tomando como verdad en la historia leída. La distorsión se encuentra en el relato de algunos episodios, pero también en las descripciones de los personajes y, en particular, de los personajes femeninos. «En *On the Road* –donde es la morena “Camille”–, Carolyn es descrita confusa y apresuradamente, como muchas otras mujeres de los libros de Kerouac» (Gifford y Lee 121).<sup>17</sup> El caso de Carolyn Cassady muestra cómo la voz femenina es necesaria para comprender la realidad de las historias que se transmiten y para cuestionarlas e intentar reestructurarlas otorgándole a la feminidad el espacio que merece tener en el relato.

#### **b. Carolyn Cassady reescribe *On the Road***

En 1947 Carolyn Elizabeth Robinson se encontraba cursando un máster de arte en la Universidad de Denver. Fue ese año en el que conoció a Neal Cassady, el mismo año en el que también lo conoció Kerouac. La complicidad entre Jack Kerouac y Carolyn Cassady se fue intensificando con el paso del tiempo y con las visitas que Kerouac les hacía. Incluso en las diferentes casas en las que vivieron Carolyn Cassady y Neal Cassady había preparada una habitación para las estancias, más o menos breves, de Jack Kerouac. Esta complicidad acabó derivando en un romance insinuado por el propio Neal Cassady. Jack Kerouac y Carolyn Cassady, por lo tanto, fueron más que amigos; fueron amantes durante las temporadas que pasaban juntos. En las biografías de Jack Kerouac hay constantes referencias a una correspondencia (tanto a través de cartas como por vía telefónica) entre Jack Kerouac y Carolyn Cassady; esta correspondencia es el reflejo del vínculo que mantuvieron hasta la muerte de Kerouac en 1969, un vínculo que también se encuentra presente en la producción literaria de ambos. Carolyn Cassady es considerada la musa de la Generación Beat y, en concreto, la musa de Kerouac, «apareciendo como

---

<sup>17</sup> Otro ejemplo sería la descripción de Louanne Henderson: «En la época en que Jack escribió su descripción de Louanne como “enormemente tonta” acababa de pasar por una breve pero intensa relación con ella, a finales de 1949. Aunque puede que pintara con precisión a Louanne como inexperta (después de todo, se trataba de una adolescente) tenía muchas pruebas de que no era estúpida» (Gifford y Lee 112).



Camille en *On the road* y como Evelyn en los libros *Big Sur* y *Visiones de Cody* (donde Carolyn es una de las tres voces que dan vida a la narración experimental)» (Salas, 2013).

Carolyn Cassady afirma haber evitado la lectura del manuscrito de *On the Road* en el que Kerouac estaba trabajando, pues los hechos que se relataban aún eran demasiado recientes. Cuando decidió leer la novela se encontró con esa descripción alterada del personaje que la caracterizaba y con la tergiversación de algunos acontecimientos. Afirma que «la forma en que Jack describió mi encuentro con Neal en *On the Road* era totalmente equivocada y sórdida. Me sentí ofendida, porque él contaba algo así como que “Roy Johnson” [Bill Tomson] me había encontrado en un bar y me había llevado a un hotel. Yo ya vivía en el hotel, y conocía a Bill desde hacía bastante tiempo» (cit. en Gifford y Lee 122). El primer encuentro entre Neal Cassady y Carolyn Cassady se describe tanto en *On the Road* como en *Off the Road* –con más detalle en la segunda. El mismo suceso es narrado desde dos perspectivas distintas y desde dos grados de realidad distantes. En el caso de Kerouac, la información sobre este hecho es un subproducto filtrado a través de una anécdota narrada y a través de la interpretación del propio autor. En el caso de Carolyn Cassady, la descripción de este suceso aporta un primer grado de vivencia. La divergencia entre *On the Road* y *Off the Road* en cuanto a cómo se narran los hechos es evidente en más de una ocasión. Respecto a la distorsión de las descripciones y la narración de los hechos:

An illustration of the manner in which Kerouac’s own preconceptions could limit his understanding of events and lead him to offer only a partial representation of the people he describes. In particular, his eulogies to Neal in *On the Road* and *Visions of Cody* are often accompanied by unreasonably negative representations of the women who featured in his life and, in particular, of Carolyn. Carolyn Cassady’s *Off the Road* (1991) is –as the title suggests– a text self-consciously constructed as a counterpoint to Kerouac’s most famous work (Gair 135).

A través de este fragmento se percibe cómo las ideas que se han ido mencionando sobre las descripciones y la alteración de la realidad llevan a Carolyn Cassady a reescribir el texto canónico de la Generación Beat. El uso de la memoria como género literario para reivindicar los espacios de la mujer en la escena *beat* parece ser un recurso evidente considerando el objetivo no sólo de Carolyn Cassady, sino de otras mujeres que, como se ha mencionado con anterioridad, vivieron junto a personajes de esta generación y

adoptaron el género de las memorias como forma de expresión de su situación en un entorno marcadamente masculino. A su vez, los testimonios (también aplicados a los relatos) pueden ser una fuente de contraste de versiones. La novela de Carolyn Cassady permite advertir el tipo de discordancias entre sus vivencias y una versión parcial de Kerouac en este caso; unas discordancias que acaban alterando la veracidad de un relato considerado como el texto canónico de toda una generación. La recepción y la respuesta de Carolyn Cassady respecto *On the Road* se acabará traduciendo en el caso de reescritura que se materializará en su novela, *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg*.

*Off the Road* se publicó en 1990 y son las segundas memorias que Carolyn Cassady escribió en relación con Neal Cassady y Jack Kerouac; en 1976 se había publicado *Heart Beat: My Life With Jack and Neal*, lo que se considera una primera versión de sus memorias. La novela se inserta en un contexto más amplio que abarca desde el 1947 (año en que Carolyn Cassady conoció a Neal Cassady) hasta el 1969 (año en el que murió Kerouac; Neal había muerto en 1968). *Off the Road* se divide en tres partes: la primera parte se enmarca entre los años 1947 y 1953, la segunda parte entre 1954 y 1960 y la tercera parte concluye en 1969. La primera parte de la novela es la que presenta los fragmentos de *On the Road* reescritos por Carolyn Cassady, pues el marco cronológico de la novela de Kerouac empieza en el mismo año y termina en 1950, antes que termine la primera parte de *Off the Road*. Junto a los episodios compartidos entre ambos relatos, el punto de convergencia más evidente entre *On the Road* y *Off the Road* es la figura de Neal Cassady. El inicio del relato en ambas novelas tiene el encuentro con Cassady como situación que marcará gran parte del transcurso del resto de la historia. «Conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre... [...] Con la aparición de Neal empezó de veras para mí esa parte de mi vida que podría llamarse mi vida en la carretera» (Kerouac 2018: 17). Si bien las primeras palabras de *On the Road* ya mencionan cuando Jack Kerouac conoció a Neal Cassady, en la primera página de *Off the Road* Neal Cassady ya aparece como un conocido de Bill Tomson, amigo de Carolyn Cassady. En la novela de Kerouac se describirá este encuentro una vez él ya ha llegado a Denver y Allen Ginsberg le explica la situación actual de Neal Cassady, así como se ha mencionado en párrafos previos, que en ese momento estaba con Carolyn Cassady y Louanne Henderson a la vez. Esto se plasma en el siguiente fragmento:

Bill Tomson, uno de sus compinches de los billares, la había conocido en un bar y se la había llevado a un hotel. Su orgullo pudo más que su sensatez y llevó a todos sus compinches al hotel a conocerla. Todo el mundo se sentó a su alrededor y charló con ella. Pero Neal no hizo otra cosa que mirar por la ventana. Al final, cuando todos se fueron, Neal miró a Carolyn, señaló su reloj de pulsera, le mostró cuatro dedos (indicándole que volvería a las cuatro) y salió del cuarto. A las tres la puerta de la habitación del hotel se había cerrado para Bill Tomson. Y a las cuatro se abrió para Neal Cassady (Kerouac 2018: 68).

Sin embargo, aparte del testimonio de Carolyn Cassady respecto a esta escena que se ha citado previamente, en *Off the Road* dice que «Bill se estaba convirtiendo en un pesado» y que no dejaba de hablar de «un tal Neal Cassady» (Cassady 9). Carolyn Cassady también había escuchado a Bill Tomson hablar «de dos hombres que osaban vivir como los personajes de mis libros y películas» (Cassady 9).

La infancia de Carolyn Cassady había formado parte de otro mundo en comparación a las historias que escuchaba sobre Neal Cassady y Jack Kerouac. Carolyn Cassady conoció a Neal Cassady, el mito del que tanto había oído hablar, y esa noche la fiesta acabó celebrándose en la habitación de hotel en la que vivía ella. También acudió Louanne Henderson y Carolyn Cassady descubrió que era la esposa de Neal Cassady; «y si estaba casado, ¿por qué me miraba de una manera más bien propia de un soltero?» (Cassady 14). Neal Cassady se presentó de nuevo más tarde en la habitación de Carolyn. El relato de Kerouac parece insinuar lo que pudo pasar una vez Neal volvió a presentarse esa misma noche en la habitación de hotel de Carolyn, pero el relato de Carolyn Cassady detalla prácticamente toda la noche y desmiente esta idea. Gran parte de la descripción de Kerouac es desacertada. Según el testimonio de Carolyn Cassady anteriormente mencionado, la relación entre Bill Tomson y Carolyn Cassady no es como la describe Kerouac. Neal tampoco le mostró cuatro dedos a Carolyn para indicarle que volviera a las cuatro, sino que le mostró dos, pero Carolyn no entendió lo que significaba. Con este primer ejemplo se observa cómo el hipotexto (*On the Road*) se transforma con la reescritura literaria derivando en un hipertexto (*Off the Road*) con una motivación implícita. En este caso, la motivación es desmentir el pasaje que se narra en el texto A aportando una transformación del relato con el texto B que permite contrastar ambos pasajes.

En referencia al fragmento de *On the Road* respectivo a esta escena, el relato de Kerouac es parcial y reinterpretado de una forma interesada, pues lo que el autor describe es aquello que le ha contado Allen Ginsberg, quien conoció los hechos a través de Neal Cassady. En cambio, Carolyn Cassady ofrece un relato mucho más detallado, donde más páginas explican lo que Kerouac, en este caso, resume en un párrafo. Esta es la diferencia entre la vivencia en primera persona y un acontecimiento narrado que ya ha pasado por más de un filtro de interpretación. También es lógico que la novela de Carolyn Cassady incluya muchos más detalles, pues es su historia la que está escribiendo en estas memorias. A través de la comparación de ambos fragmentos se ejemplifica cómo el pasaje de *Off the Road* responde al texto A con una crítica evidente con la que Carolyn Cassady demanda la tergiversación de los acontecimientos (tal como se muestran en la novela de Kerouac) y reclama que se lea y se considere su versión de la historia.

Sobre todo, en los primeros capítulos, es cierto que Carolyn Cassady elogia a Neal Cassady por la impresión que le ha provocado el conocerle, pero también prevé que había empezado «un largo viaje en una dirección contraria a cualquier otra que yo hubiera tomado» (Cassady 13). En los elogios de Carolyn Cassady al principio de la novela y también en las descripciones con un tono afectuoso (que aparecen posteriormente en la historia, por ejemplo, hacia Kerouac) no es visible la crítica y la demanda social por lo que se refiere a la motivación de la reescritura literaria. Más bien hay un componente de homenaje hacia estos personajes masculinos de la Generación Beat y al movimiento que recientemente había emergido. Aunque la crítica se manifiesta de forma más consistente a lo largo de la novela, en estas descripciones puntuales se encuentra otro posible incentivo que se halla tras la motivación de este caso de reescritura, como es el homenaje. A su vez, la controversia entre los sentimientos de amor y de odio de Carolyn Cassady hacia Neal Cassady se irá reflejando a lo largo de *Off the Road*. Uno de los primeros episodios que ya suponen una reflexión para Carolyn Cassady tiene lugar en 1948. El episodio queda retratado en la novela de Kerouac, pero la reescritura de Carolyn Cassady acaba de evidenciar los hechos. En estos momentos, Carolyn y Neal ya se han casado y Carolyn está embarazada. Al Hinkle, un amigo de Neal Cassady y Jack Kerouac, se casa con Helen Hinkle. Neal Cassady gasta todos los ahorros de la familia en un coche para ir a buscar a Kerouac a Nueva York y de paso llevar a Al Hinkle y Helen Hinkle de luna de miel. El relato de Kerouac lo describe de la siguiente forma:

Neal había vivido feliz con Carolyn en San Francisco desde aquel otoño de 1947. Consiguió un empleo en el ferrocarril y ganó un montón de dinero. Y fue padre de una preciosa criatura: Cathy Jo Ann Cassady. Luego de pronto, un buen día, estalló, y mientras paseaba por la calle vio un Hudson del 49 en venta y corrió al banco a sacar todo el dinero que tenía ahorrado. Y se compró el coche de inmediato. Al Hinkle estaba con él. Se habían quedado sin un centavo. Neal aplacó los miedos de Carolyn y le dijo que estaría de vuelta dentro de un mes (Kerouac 2018: 162-163).

Siguiendo el mismo episodio, el diálogo que se produce a partir de entonces entre Neal Cassady y Carolyn Cassady es el siguiente:

“Voy a Nueva York a traerme a Jack”. A Carolyn no le hacía demasiada gracia el plan. “Pero ¿qué sentido tiene todo esto? ¿Por qué me haces esto?” “No es nada, no es nada, cariño... Es que Jack me ha pedido, bueno..., me ha suplicado que vaya a buscarle para que lo traiga a Frisco. Y es absolutamente necesario para mí hacerlo... Pero no vamos a entrar en estas explicaciones... Y te diré por qué... No, escucha, te diré por qué” (Kerouac 2018: 162-163).

El breve diálogo prosigue con el relato de lo sucedido entre Al y Helen Hinkle respecto a la boda y al viaje que planifican Neal Cassady y Al Hinkle. El fragmento de *On the Road* vuelve a resumir en un párrafo una serie de circunstancias que en *Off the Road* toman una extensión más amplia. El viaje que se menciona en los dos fragmentos mencionados tiene lugar pocos días antes de la Navidad de 1948. Carolyn Cassady y Cathleen Cassady pasan estas fiestas en San Francisco mientras Neal Cassady se aventura en un viaje hacia el Este de Estados Unidos. Pero el relato de Carolyn Cassady ofrece una visión mucho más extensa, pues reproduce la escena completa en la que tiene lugar la conversación que también Kerouac incluye en su novela. En *Off the Road*, la intervención de Neal Cassady se refleja con las siguientes palabras:

“Vamos, vamos, Carolyn, mira. No lo entiendes. Al y Helen se casan mañana, ¿no? Quieren irse de luna de miel pero no tienen coche. Y encima, Jack va a venir, pero está seco de dinero. Así que, ves, el viejo Cass aparece al rescate. Matamos dos pájaros de un tiro, por decirlo así. Me doy un salto a Nueva York para recoger a Jack, hago el rodaje del coche nuevo, y al mismo tiempo Al y Helen disfrutan de su luna de miel, ¿entiendes?”

Y lo mejor es que Helen está forrada. ¡Ella paga todos los gastos! Es un viaje gratis, ¿no lo entiendes?” (Cassady 111).

Al escuchar estas palabras de Neal Cassady, Carolyn Cassady introduce al lector en sus pensamientos respecto a la situación que se le presenta: «allí estábamos, viviendo en un tugurio de cartón con estanterías hechas de cajas de naranja, con un coche nuevo, sin ahorros, sin ingresos, un bebé recién nacido, y él hablaba de atravesar el país en coche» (Cassady 112). Y muestra la respuesta que le dio a Neal Cassady: «“¿Y nosotras qué? ¿Cómo vamos a comer? [...] ¿Me estás diciendo en serio que para ti es más importante cumplir una promesa que le hiciste a Jack que tu familia?”» (Cassady 112). La comparación de fragmentos de ambos textos refleja la dimensión de demanda social que se manifiesta en el texto B. En este episodio se evidencian varios de los motivos que seguramente animaron a Carolyn Cassady a reescribir un texto canónico para dar visibilidad a la situación de las mujeres en la Generación Beat.

Tal como se muestra en la historia, Neal Cassady se va de viaje y Carolyn Cassady y su hija se quedan en casa. Este hecho ya determina una división de los espacios. Con el ejemplo de Neal Cassady, la figura masculina encarna esa idea de espíritu libre ocupando el espacio público que, tal como se ha mencionado con anterioridad, se promueve desde la Generación Beat. En cambio, y con el ejemplo de Carolyn Cassady, la figura femenina es relegada al espacio privado (al espacio doméstico) porque no tiene las mismas oportunidades de salir a la carretera. Si Carolyn Cassady reescribe *On the Road* es precisamente para demandar situaciones como las que se muestran en este episodio, donde la situación de la mujer parece supeditarse a una estética masculina en la que la cuestión del género queda velada. Esta demanda se puede vincular con la aportación de Sandra Gilbert y Susan Gubar a la teoría de la intertextualidad, puesto que se relaciona con el movimiento feminista y con la búsqueda del reconocimiento autorial por parte de las mujeres escritoras. Tal como se refleja a través de esta escena, la literatura patriarcal ha creado una imagen de la mujer relegada al espacio doméstico mientras que el hombre es aquel que se recrea en una libertad de movimiento fuera de este espacio. En este sentido, la búsqueda del reconocimiento autorial en el mundo literario puede vincularse, a su vez, al reconocimiento humano en el ámbito social.

Los detalles del viaje mencionado en los pasajes anteriores se narran en el libro segundo de *On the Road*. La parte del viaje que conoce el lector en *Off the Road* es la misma que conoce Carolyn Cassady y que llega a través de las noticias de Neal Cassady.

Lo que en este caso se muestra es la situación de Carolyn Cassady, pasando la Navidad junto a su hija, lo que se puede relacionar, de nuevo, con la relegación de la mujer al espacio privado. En *Off the Road* se acabarán conociendo, más tarde, otros detalles del viaje a través de una conversación entre Carolyn Cassady y Helen Hinkle. Aunque la intervención de Neal Cassady toma diversas formas en ambas novelas, que cada autor plasma según su percepción, en estos pasajes se encuentra otro ejemplo de cómo Carolyn Cassady va reescribiendo el texto A, seguramente teniendo en cuenta la imagen de su situación que queda reflejada en este hipotexto. Del mismo modo que se ha comentado en apartados anteriores, la hipertextualidad (como categoría de la transtextualidad) es la relación entre un texto B y un texto A, y estos ejemplos muestran cuál es la relación entre ambos textos y cómo el hipotexto se acaba transformando. A su vez, a través de la narración de Carolyn Cassady se puede observar el dualismo entre «the road and the home» al que se ha hecho alusión en los anteriores apartados. En este caso, los pasajes de ambas novelas reflejan este dualismo asociado tradicionalmente al hombre y a la mujer (respecto al espacio público y privado), puesto que Carolyn Cassady es quien se queda en su casa, en San Francisco, cuidando de su hija recién nacida y Neal Cassady (junto a Kerouac) se va de viaje y se lanza a la carretera. La separación de espacios según el género, que se ha visto reflejada en los fragmentos de ambas novelas, toma una dimensión crítica en el texto B con la reivindicación de Carolyn Cassady del espacio de la mujer en la escena *beat* como motor que impulsa la reescritura del texto A para crear este hipertexto.

Al poco de emprender el viaje hacia el Este de Estados Unidos, Neal Cassady y Al Hinkle dejaron atrás a Helen Hinkle y prosiguieron el camino junto a Louanne Henderson. El hecho de que Louanne Henderson se una al viaje permite retomar la idea de las pocas oportunidades que las mujeres tenían para salir a la carretera. Siguiendo la idea plasmada en el marco teórico de que la excepción a esta falta de libertad para el movimiento era Louanne Henderson, los episodios de *On the Road* (como en este caso) lo evidencian. Es posible que, en una visión general, la situación de la mujer en la novela de Kerouac quede un tanto resguardada al ver cómo Louanne Henderson participaba de la misma libertad de movimiento que los personajes masculinos. Sin embargo, es necesario recordar que esta figura femenina resulta ser una excepción dentro de la escena *beat* en referencia al dualismo entre «the road and the home». Es por este motivo que los pasajes que Carolyn Cassady reescribe en su novela ofrecen una panorámica que permite comprender cómo la

realidad de las mujeres dentro de la Generación Beat era antitética a la que *On the Road* pretende reflejar con el personaje de Louanne.

Siguiendo con la historia, Helen Hinkle contactó con William Burroughs, amigo de Kerouac, y pasó unos días en su casa hasta que fueron a buscarla. Tal como se relata en *Off the Road* en el contexto de la conversación entre Carolyn Cassady y Helen Hinkle en la que se revelan los detalles de este viaje, Helen Hinkle dice que:

“Un día llegaron todos. Estaba Al, con el mismo aspecto más o menos, y Jack también. Entraron de uno en uno y Bill y Joan se miraron, y entonces aparece Neal por la cocina trasera con LuAnne del brazo y dice: “Ésta es mi esposa, LuAnne”. Miro a la chica. ¿Esposa? Sabía que acababa de conocerte justo antes del viaje. Bueno, hubo saludos y algo de movimiento y una de las primeras cosas que dijo Jack es que tenían hambre” (Cassady 159).

Kerouac también relata el momento en el que él, Al Hinkle, Neal Cassady y Louanne Henderson llegan a casa de William Burroughs para pasar a buscar a Helen Hinkle:

Neal y los demás, tímidamente, fueron bajando del coche e instalándose en la casa. Helen salió de su augusto retiro de la trasera de la casa a recibir a su atormentador. [...] Neal no le hizo el menor caso; lo que en aquel momento quería era comida. [...] El pobre Bill llegó a casa en su Texas Chevy y se la encontró invadida por una pandilla de locos (Kerouac 2018: 204-205).

Ambos relatos incluyen distintas referencias de la situación, pues las perspectivas (por un lado, el relato de Helen Hinkle y su situación y, por otro lado, el relato de Kerouac) centran la atención en detalles más relevantes según la versión narrada. Sin embargo, el episodio vuelve a coincidir en ambas novelas. El caso del detalle de la comida, «una de las primeras cosas que dijo Jack es que tenían hambre» (en *Off the Road*) y «lo que en aquel momento quería [Neal] era comida» (en *On the Road*), aunque difiere por el personaje que pronunció esas palabras, también es un elemento de correspondencia en ambas versiones que marca la relación hipertextual del texto A y del texto B.

Neal Cassady acaba volviendo a San Francisco en enero de 1949, y de nuevo junto a Jack Kerouac. Recordando las visitas de Kerouac a San Francisco que se han comentado anteriormente, en esta ocasión su estancia fue breve, pero en ambas novelas se vuelve a



reproducir un episodio que conecta el texto B con el texto A. Además, en este caso, tanto Carolyn Cassady como Jack Kerouac son partícipes de la situación y el contraste de versiones puede ajustarse más a las vivencias en primera persona de ambos autores. Cuando Neal Cassady llega a San Francisco consigue un trabajo de comercial. Carolyn Cassady explica que «esta vez vendía una nueva línea de cacerolas de aluminio. Vino a casa con una caja enorme con toda clase de calderos nuevos y ollas a presión con un montón de panfletos, recetas e instrucciones» y que «los dos o tres primeros días, Neal se levantó temprano y con ganas y se llevaba a Jack» (Cassady 124-125). El relato de Jack Kerouac incluye una descripción amable de Carolyn Cassady y de la casa en la que vivía en aquel momento:

Carolyn resultó un auténtico alivio después de Louanne: una mujer joven y fina y bien educada, que además sabía que los dieciocho dólares que le había mandado Neal eran míos. Así que descansé unos cuantos días en su casa. Desde la ventana de su sala de la casa de vecinos de madera en Liberty Street podía verse todo el fulgor verde y rojo de San Francisco en la noche lluviosa. Neal hizo el mayor de los ridículos de su “carrera” en los pocos días en que yo estuve con ellos. Consiguió un empleo que consistía en mostrar las excelencias de un nuevo tipo de olla a presión en las cocinas de las casas. [...] El primer día Neal fue un huracán de energía. Fui con él por toda la ciudad en el coche, llevándole a hacer visitas (Kerouac 2018: 246-247).

La amable descripción que Kerouac hace sobre Carolyn Cassady se efectúa a partir de un rebajamiento de la imagen de Louanne Henderson. Las descripciones que Kerouac hace sobre los distintos personajes femeninos a lo largo de *On the Road* van mudando de parecer según el pasaje que se lea. Sin embargo, aunque las descripciones que se encuentran en *Off the Road* sobre los personajes masculinos también difieren según el momento de la historia, en algunos casos Carolyn Cassady parece ser más benevolente al mantener una especie de alabanza (por ejemplo, hacia el personaje de Jack Kerouac) en el que puede residir el motivo de homenajear, en parte, el texto A con el acto de reescritura literaria. Retomando los pasajes mencionados, la discordancia del relato se minimiza y, por lo tanto, la transformación del texto A no parece tan pronunciada. Sin embargo, la relación entre el hipertexto y el hipotexto se caracteriza, con el ejemplo de este episodio, por la similitud de ambas descripciones. Siguiendo el hilo del relato, si la situación parecía haberse enderezado de alguna forma, esta mejora fue ínfima. Incluso Jack Kerouac se

preguntó el motivo de este viaje a la costa Oeste de los Estados Unidos: «¿Qué había conseguido viajando a San Francisco? No tenía la menor idea. Carolyn quería que me fuera. A Neal le tenía sin cuidado si me iba o me quedaba. Compré una hogaza de pan y fiambre y me hice diez sándwiches para atravesar el país una vez más» (Kerouac 2018: 251). Carolyn Cassady también se preguntó por qué Neal Cassady y Jack Kerouac habían vuelto:

Fueran los que fuesen los motivos de Jack para venir a San Francisco, si es que los tuvo, aparte de Neal, no se materializaron. Cuando recibió el dinero de su madre, decidió usarlo para volver a Nueva York. Compró pan y algo de embutido e hizo un montón de bocadillos para el trayecto en el autobús. Neal lo llevó a la estación, mis instrucciones eran que se fueran los dos (Cassady 126).

Los dos fragmentos reflejan cómo Jack Kerouac se va de San Francisco e incluyen el detalle de los sándwiches que se preparó para el viaje. Neal Cassady también se había ido, pero volvió a casa una semana más tarde. Volvió con una especie de fractura en la mano a causa de una pelea que tuvo con Louanne Henderson. Carolyn Cassady acompañó a Neal Cassady al hospital y desde allí él llamó a Louanne Henderson para avisar que pasaría a recoger sus cosas por casa. Pero Carolyn Cassady se encontró con que «un taxi aparcó y de él salió LuAnne, consternada, como suele decirse. Corrió a la entrada y Neal salió de las sombras. LuAnne le tomó de la mano y casqueó la lengua; por las cabezas que asentían y las miradas fervientes, supe que habían vuelto a engañarme» (Cassady 128). El episodio del accidente en la mano también aparece, unas páginas más adelante, en *On the Road*, cuando Kerouac vuelve a San Francisco a visitar a Neal y a Carolyn Cassady y Neal le explica lo sucedido. «Me enseñó la mano. Con la excitación del reencuentro y demás no me había dado cuenta del terrible accidente que había sufrido en una de las manos» (Kerouac 2018: 261). La elección de los fragmentos de ambas novelas que se van comparando pueden mostrar de forma más o menos evidente la motivación que impulsó a Carolyn Cassady para reescribir el texto canónico de la Generación Beat. Algunos pasajes se pueden comparar siguiendo una relación episódica aparentemente más sencilla porque conforman la historia que vivieron ambos personajes y otros pasajes manifiestan de una forma más pronunciada el principal motivo de Carolyn Cassady para reescribir el texto A: una crítica para reivindicar la voz femenina de la Generación Beat a través de sus memorias. En este sentido, es necesario recordar que otras mujeres que

formaron parte de la escena *beat* también escribieron sus memorias y, seguramente, aunque en *Off the Road* habla una voz particular e individual, no hay que olvidar que esa voz pretende expandirse para abarcar un colectivo femenino y reclamar un espacio propio marcado por la masculinidad.

En el momento de la historia en el que se enmarcan los últimos pasajes mencionados, Carolyn Cassady y Neal Cassady vivían en una casa en el barrio de Russian Hill y Carolyn había vuelto a quedarse embarazada de Jami Cassady, la segunda hija que tendría junto a Neal Cassady. Los dos primeros encuentros entre Carolyn Cassady y Jack Kerouac relatados hasta ahora fueron, según admite Carolyn Cassady, tensos. Tal como se ha mencionado con anterioridad respecto a la relación entre Jack Kerouac y Carolyn Cassady, la complicidad fue tomando forma poco a poco. Esta vez, con la llegada de Kerouac a San Francisco, Carolyn Cassady ya anuncia que «el viejo temor se me metió en el cuerpo» (Cassady 141). Kerouac también lo auguró: «Carolyn sabía lo que iba a suceder. Al parecer Neal llevaba tranquilo unos cuantos meses; pero ahora que había llegado el ángel iba a enloquecer una vez más» (Kerouac 2018: 258). Las predicciones de ambos no fueron desacertadas en este caso y, de nuevo, vuelven a coincidir en una relación hipertextual que demuestra, una vez más, cómo Carolyn Cassady reescribe el texto A.

Antes de que llegara a San Francisco, Neal Cassady ya había avisado a Kerouac de la situación que había en casa entre él y Carolyn Cassady, y es por ello por lo que le comenta: «“Cada día está peor, chico. Lloro y tengo berrinches. No me deja ir a ver a Slim Gaillard, se enfada siempre que llego tarde, y cuando me quedo en casa no quiere hablar conmigo y dice que soy un bruto redomado”» (Kerouac 2018: 258). Y Jack Kerouac complementa la situación: «Por supuesto, ya no tenía el Hudson. [...] Ahora no tenía coche. Su segundo bebé –accidental– estaba en camino. Era horrible oír llorar así a Carolyn» (Kerouac 2018: 259). Si comparamos esta información con el relato de Carolyn Cassady, la accidentalidad del embarazo es un elemento que coincide. En *Off the Road* nos explica que «llevaba trabajando apenas dos semanas cuando supe que estaba embarazada de nuevo. Esta vez fue una impresión aún mayor porque había sido extremadamente concienzuda en seguir las instrucciones del médico sobre el control de natalidad y rara vez sucumbía a las exigencias de Neal. ¡No podía estar embarazada!» (Cassady 139).

Sin embargo, el momento determinante que hace que las predicciones de Carolyn Cassady y Kerouac tengan sentido, tuvo lugar una noche en la que Neal Cassady y Jack Kerouac llevaron a casa de Carolyn Cassady a Henri Cru, un amigo de Kerouac. Ambos

autores coincidieron en esta escena y lo relatan desde su punto de vista. Mientras que el relato de *On the Road* describe con más detalle lo que sucedió en el ambiente de la fiesta de aquella noche, Carolyn Cassady lo narra desde la explosión de sentimientos que le provocó el mencionado acontecimiento. El episodio se explica del siguiente modo en *Off the Road*:

Una minucia resultó la gota que colmó el vaso. Una noche estaba bañando a Cathy, rodeada de juguetes y burbujas, su piel rosada de bebé, el baño caliente por el vapor. Neal y Jack llegaron a casa, y con ellos el amigo francés de Jack, Henri Cru. Lo trajeron hasta el baño y me lo presentaron. Henri no sabía nada de nuestras tensiones, por supuesto. [...] Inclino la cabeza y se retiró, siguiendo a Jack escaleras abajo hasta la cocina. [...] Me tumbé en la cama en una agonía, aunque con la esperanza avivada por la perspectiva de algún tipo de enfrentamiento. Sin poder dormir, esperé y esperé a que Neal volviera. Amanecía cuando les oí entrar de puntillas. No dije nada hasta que Jack se perdió en el cuarto del ático. Me incorporé e impedí que Neal se metiera en la cama. “Neal, te dije que te fueras. Iba en serio. ¿De qué te crees que estoy hecha? ¿Esperas que me sienta aquí noche tras noche sola y que trabaje día tras día haciendo de ama de casa y niñera? Bien, ya no puedo más. Tú no quieres mi estilo de vida... vete a vivir la vida que quieres. No deseas esposa y familia. Coge a ese amigo tuyo y vete... vete a vivir la vida que quieres... en otro lugar. VETE. YA.” [...] Neal [...] subió a decírselo a Jack y observé desalentada que preparaba su vieja maleta (Cassady 143-144).

Jack Kerouac nos explica que «Carolyn acabó durmiéndose, o se pasó la noche en blanco y con la mirada fija en la oscuridad. Yo no tenía ni idea de lo que iba mal entre ellos, salvo quizá que Neal había acabado por volverla loca» (Kerouac 2018: 259). Los episodios que definen la relación hipertextual entre el texto A y el texto B encajan con una temporalidad diferente según el texto y la historia narrada. El episodio de *Off the Road* que explica esta noche se produce en *On the Road* con una especie de flashback cuando ya nos adelanta que él y Neal Cassady se habían ido de la casa:

A la mañana siguiente Carolyn nos echó a la calle a los dos con maletas y todo. Todo empezó cuando la tarde anterior llamamos a Bill Tomson, el viejo Bill de Denver, para que viniera a casa a tomar unas cervezas [...] Tomson aceptó llevarnos a Marin City a buscar a Henri Cru. [...] Carolyn llegó de su trabajo en la consulta de un dentista y nos dedicó la mirada triste y torva de una mujer agobiada por la vida. Traté de hacerle

comprender que no albergaba ninguna intención dañina para su vida familiar diciéndole adiós y hablándole tan tiernamente como me fue posible, pero ella sabía que era una artimaña y que la había aprendido quizá del propio Neal, así que tan sólo me dedicó una breve sonrisa. Aquella mañana hubo una terrible escena: Carolyn estaba tendida en la cama llorando y retorciéndose, y de pronto, en medio de todo aquello, me entraron unas ganas enormes de ir al cuarto de baño, y la única forma de llegar a él era atravesando el cuarto de Carolyn. [...] Unos minutos después Carolyn tiraba las cosas de Neal al suelo de la sala y le decía que se fuera de aquella casa (Kerouac 2018: 263).

La reescritura por parte de Carolyn Cassady de este pasaje resulta interesante porque, tal como se ha dicho, es una escena que ambos autores vivieron en ese momento. El relato de Jack Kerouac no sólo introduce sus propias opiniones respecto a lo que va contemplando que sucede o respecto a la relación entre el matrimonio y las andanzas de él, sino que también nos deja ver cómo las palabras de Neal Cassady son reinterpretadas, a través de cómo se expresa en los diálogos y en los incisos que le otorga al personaje. De nuevo, el relato de Carolyn Cassady incorpora su visión sobre cómo vivió los hechos que se narran y esto permite al lector conocer una dimensión más personal y emocional de la autora. El hecho de que Carolyn Cassady reescriba fragmentos como este en sus memorias vuelve a subrayar el propósito que se halla tras este caso de reescritura. Carolyn Cassady puede profundizar en sus vivencias y puede explicarlas con una expresividad diferente que concierne a su propia experiencia. De este modo, la autora da lugar a un relato (la transformación del texto A) que da visibilidad a la situación de la mujer en la Generación Beat y que permite leer una obra canónica y cuestionarla desde la perspectiva de género.

Cuando Neal Cassady y Jack Kerouac se marchan de casa de Carolyn Cassady, en *Off the Road* no conocemos su paradero hasta unas páginas posteriores, pero en *On the Road* sí. Neal Cassady y Jack Kerouac fueron a buscar a Helen Hinkle porque no tenían coche ni alojamiento; en *On the Road*, Kerouac dice que decidieron «ir a ver a Helen Hinkle para preguntarle si podíamos dormir en su casa» (Kerouac 2018: 269) y en *Off the Road* Helen Hinkle le explicará a Carolyn Cassady que fueron a buscarla porque no tenían coche. Fuese por la razón que fuese, es posible que los dos motivos sean ciertos y que necesitaran ambas cosas; este detalle, por lo tanto, no altera en gran medida el contraste de los fragmentos. La subjetividad de cada autor conforma el texto escrito, pero lo interesante de la comparación entre los episodios que se han ido ilustrando como ejemplos

de la reescritura es advertir la relación hipertextual que conecta a ambos textos y recordar cuál puede ser la motivación y la intención que invita a un escritor a reescribir una obra o parte de ella.

Jack Kerouac narra lo que sucede esa misma noche, en la que van a un local a escuchar un grupo de jazz, y los planes que él y Neal Cassady tienen para la mañana siguiente: irse a Nueva York. Esta noche revela cómo era el ambiente de las noches de jazz que conformaban parte de la esencia de la escena *beat*, tal como se ha comentado con anterioridad en el marco teórico. El día siguiente de esta noche, Carolyn Cassady recibe una nota de Neal Cassady, pero escrita por Helen Hinkle, en la que le avisa de que se ha ido de forma definitiva. En este momento es cuando Carolyn Cassady contacta con Helen Hinkle y quedan para charlar. En el contexto de esta conversación se narra la historia que hace referencia a la noche en la que Jack Kerouac y Neal Cassady fueron a buscar a Helen Hinkle y se remontará también al viaje que tuvo lugar en la Navidad de 1948, tal como se ha señalado en pasajes previos. La voz que toma Helen Hinkle en la conversación con Carolyn Cassady al explicarle su historia también permite hacer una reflexión sobre cómo este mismo personaje aparece retratado en la novela de Kerouac.

Desde el primer momento, Helen Hinkle aparece en *On the Road* como «la pareja de» alguien. Esta idea también ha sido mencionada con anterioridad, pues la mayoría de las mujeres de la escena *beat* eran conocidas de este modo. Pero es necesario retomarla porque si no fuera gracias al relato de Carolyn Cassady (en este caso) prácticamente no se conocería nada del personaje de Helen Hinkle por el poco protagonismo que tiene en *On the Road* las veces que aparece. De este modo, la voz individual de la novela de Carolyn Cassady se extrapola a una voz colectiva y femenina de la Generación Beat que reivindica su espacio mostrando personajes femeninos que formaron parte de la historia de un movimiento marcadamente masculino. En *Off the Road* Helen Hinkle toma la palabra y le explica a Carolyn Cassady que cuando Kerouac y Neal Cassady se presentaron en su casa

“Querían ir a escuchar ese conjunto fabuloso en Howard Street, y me preguntaron si quería ir, y me dije que por qué no, que tal vez fuera divertido. El coche no arrancaba, así que lo empujamos entre todos hasta la calle principal, donde los galantes caballeros –ja, ja– ¡se escondieron en el asiento trasero! Yo empujaba y Lorraine conducía. Fue divertidísimo ahora que lo pienso, ¡escondidos!” “¿Por qué se escondieron?” “Pensaron que nadie nos ayudaría si había dos hombres...” (Cassady 149).

Parece curioso que el *yo* se enfatice. Pero parece encontrar su sentido si se lee el fragmento de *On the Road* que narra esta misma escena: «Las chicas bajaron y dimos comienzo a nuestra gran noche empujando el coche una vez más; conseguimos imprimirle una aceleración tal que se alejó de nosotros calle abajo y se perdió en la lejanía; las chicas no volvieron hasta que pararon un coche que se avino a empujarlas hasta nosotros, que vagábamos y reíamos en la oscuridad» (Kerouac 2018: 274-275). En el relato de Kerouac se da a entender que fueron ellos quienes empujaron el coche porque las chicas se habían bajado de él. No obstante, hay otra escena que parece describir algo parecido y que parece coincidir de forma más fiel con el relato de Carolyn Cassady a través de la historia de Helen Hinkle. Kerouac dice que «nos escondimos para que los tipos que habían empujado el coche y que estaban dando la vuelta en la esquina volvieran a empujar el coche de las chicas hasta Howard Street pensando que las habían engatusado» (Kerouac 2018: 275). Cabe la posibilidad de que en la misma noche tuviera lugar un episodio parecido de forma repetida. No obstante, la coincidencia de la escena en la noche de fiesta que los personajes compartieron es evidente, y los detalles que se van destacando de ambos relatos acostumbran a coincidir, aunque la narración sea diferente.

Tal como se ha mencionado, el énfasis en el *yo* no parece ser arbitrario. Una vez más, se está reivindicando la voz femenina en una escena dominada por los hombres. Los fragmentos que Carolyn Cassady reescribe del texto A tampoco son arbitrarios. En este episodio se reproduce una conversación (una de las conversaciones más extensas que aparecen en *Off the Road*) en la que una voz femenina (la de Helen Hinkle) narra los acontecimientos de una noche que se relata con el mismo detalle en la novela de Kerouac. La principal voz femenina del relato (la de la autora) es la que decide transcribir esta conversación e incluirla en la novela. *Off the Road* como reescritura literaria de *On the Road* se hace evidente, tal como se ha mencionado con anterioridad, con el título de ambas novelas. Mientras Jack Kerouac (y el resto de los personajes masculinos) están en (*on*) la carretera, Carolyn Cassady (y las mujeres que participaron en la misma escena) están fuera (*off*) de ésta. Carolyn Cassady reescribe el texto A para dar a conocer lo que se había silenciado hasta entonces. Carolyn Cassady, por lo tanto, incluye pasajes (como el mencionado) en sus memorias y enfatiza ese *yo* femenino para rescatarlo y concederle la consideración que merece.

Retomando el transcurso del relato de la noche, y una vez ya están en el club de jazz, Helen Hinkle recuerda que «Neal se paraba delante del pabellón del saxofón y el tipo soplaba hacia él» (Cassady 149). Y parece que Kerouac describe este mismo momento

cuando nos explica que «Neal estaba en trance. El saxofonista tenía la mirada fija en él: había encontrado un auténtico loco que no sólo entendía sino que se interesaba de verdad y quería entender más» (Kerouac 2018: 277). Incluso los relatos coinciden con las canciones que sonaron aquella noche. En *On the Road* vemos como «Freddy volvió a subir al estrado y pidió a su grupo un ritmo lento, y miró con tristeza hacia la puerta abierta por encima de las cabezas de la gente, y se puso a cantar *Close your eyes*» (Kerouac 2018: 277). Según la historia de Helen Hinkle, parece que Freddy se corresponde con «este otro tipo, con unos mechones de pelo negro que le salían por toda la cabeza, y cantaba “Close your eyes”» (Cassady 149). Sin embargo, hacia el final de la noche, Kerouac dice que «las chicas estaban tan disgustadas con Neal y conmigo por habernos esfumado y andar por ahí pedidos que se habían ido andando a Jackson’s Hole. El coche se negaba a funcionar, de todas formas» (Kerouac 2018: 279).

Aunque parte del relato sigue concordando con la historia que se narra en *Off the Road*, hay un pequeño detalle algo distorsionado: el nombre del club de jazz al que habían ido después de Howard Street. En el relato de Kerouac este segundo club que visitan aparece como el «Jackson’s Hole», mientras que Carolyn Cassady lo transcribe como «Jackson’s Nook» a través del relato de Helen Hinkle: «Neal y Jack se subieron al coche [...] y se marcharon. Así que otra vez Lorraine y yo tuvimos que empujar el coche. Al final encontramos a un tipo que nos ayudó y fuimos al Jackson’s Nook a encontrarnos con Neal, cuando regresaron» (Cassady 150). Salvo este ínfimo detalle, el resto del relato sobre la noche refleja la relación hipertextual entre los episodios de ambas novelas. A través de la conversación con Helen Hinkle que se detalla en *Off the Road*, Carolyn Cassady pudo conocer en ese momento más cosas sobre su marido y, sobre todo, pudo compartir impresiones junto a otra mujer que también vivía en el marcado escenario masculino de la Generación Beat. Carolyn Cassady lo expresa de este modo:

Helen y yo despachamos todas nuestras quejas sobre los hombres, los nuestros y en general, una gran limpia en cierto modo, aunque no muy útil para fomentar una actitud positiva. Más que nada, reforzamos nuestra convicción de que las dos éramos víctimas explotadas e inocentes. Me sigue pareciendo un milagro que Helen apareciera y compartiera conmigo su comprensión y su opinión en aquel momento crucial (Cassady 161).



Jack Kerouac también reflexiona sobre este hecho, puesto que tras la última discusión aquí mencionada en la que Neal Cassady y Jack Kerouac se van de la casa en Russian Hill, Kerouac advierte un detalle que le lleva a reflexionar sobre el hecho de que dos mujeres compartan este tipo de situaciones. «Para mi asombro, vi, encima del sofá, un retrato al óleo de cuerpo entero de Helen Hinkle. De pronto caí en la cuenta de que todas aquellas mujeres se pasaban meses de soledad y feminidad compartida hablando con otras mujeres de la locura de sus maridos» (Kerouac 2018: 263). El ejemplo de ambos pasajes permite observar cómo en este caso de reescritura literaria hay una demanda social vinculada a la estética masculina de la Generación Beat, una escena en la que tanto Helen Hinkle como Carolyn Cassady tomaron parte. Lo más interesante del pasaje de Kerouac es que parece anticipar, precisamente, esta demanda social. Kerouac parece empatizar con las mujeres por lo que se refiere a su situación frente a la de los hombres y a la vida con sus parejas, los nombres más conocidos de la historia de la Generación Beat. Sin embargo, es necesario recordar que la mayoría de las descripciones que retratan a las mujeres a lo largo de la novela no muestran el mismo tono empático que se puede llegar a percibir a través del fragmento citado.

Tras los sucesos de la noche de fiesta relatada, Kerouac y Neal Cassady se van a Nueva York y, en el contexto de otra fiesta, Neal conoce a Diane Hansen:

Al día siguiente Neal estaba viviendo con ella. En cuestión de unos meses regateaban con Carolyn por conferencia cómo conseguir los papeles del divorcio para poder casarse. No sólo eso, sino que unos meses más tarde Carolyn daba a luz en San Francisco a su segundo hijo con Neal, fruto del entendimiento de unas cuantas noches antes de mi llegada. Y en cuestión de otros meses más Diane tuvo un bebé. Con esos tres hijos, más el ilegítimo que tenía en algún lugar de Colorado, Neal era el padre de cuatro retoños, y no tenía un centavo y seguía metiéndose en líos y todo en él era velocidad y éxtasis (Kerouac 2018: 263).

Este fragmento de *On the Road* es un resumen simplificado de lo que sucedió después de que Neal Cassady conociera a Diane Hansen. Nuevamente, en *Off the Road* se proporcionan más detalles de la historia. Aunque el relato de esta nueva situación, y de su evolución, en la relación de pareja entre Carolyn Cassady y Neal Cassady se extenderá en *Off the Road* en capítulos posteriores hasta la conclusión de la novela, este fragmento

mantiene una relación hipertextual entre la novela de Kerouac y el texto B puesto que Carolyn Cassady estuvo al corriente de la situación desde el primer momento:

Acababa de estrenarse el año 1950 cuando contesté el teléfono y oí una voz baja y presuntuosa con acento del este, que dijo animadamente: “Hola, ¿Carolyn? Soy Diana Hansen, de Nueva York. Supongo que Neal te habrá dicho que vive conmigo. ¿Cómo estás? ¿Cómo está Cathy?”. Llevé el teléfono hasta el sofá y me senté. Se me había parado el corazón, o se había alojado en algún otro lugar (Cassady 162).

Tal como ya se advierte en el pasaje de *Off the Road*, en el curso de la misma llamada telefónica que menciona Carolyn Cassady, Diane Hansen le dice que está embarazada y que Neal Cassady pretende conseguir el divorcio. Para ello, y según él, la vía más fácil es viajar hasta Ciudad de México para conseguir los papeles. Lo que sucedió después se describe en *On the Road* en el siguiente pasaje:

Al llegar a Nueva York con los papeles del divorcio en la mano, él y Diane se fueron inmediatamente a Newark y se casaron; y aquella misma noche, después de decirle que todo iba de perlas y que no se preocupara [...] se subió a un autobús y volvió a cruzar de punta a punta el atroz continente, para reunirse una vez más con Carolyn y las dos niñas en San Francisco. Así que ahora era un hombre que se había casado tres veces y divorciado dos, y que vivía con su segunda mujer (Kerouac 2018: 430).

Este episodio forma parte de la posible reconstrucción del último libro del manuscrito de *On the Road* tras el mencionado accidente. Sin contar esta reconstrucción, la historia terminaría con la llegada a la Ciudad de México. La vuelta a Nueva York ya se incluye en este posible final. De todos modos, lo que aquí se supone que explicaría Kerouac, es cierto. Pero según el relato de Carolyn Cassady, el divorcio no llegó a tener lugar: «el 20 de junio puso fin a la espera de que el divorcio fuera definitivo, pero mi abogada no me había llamado ni enviado los papeles, de modo que el auto definitivo no llegó a redactarse. Seguíamos casados» (Cassady 170). Y, tal como aparece en el posible final de *On the Road*, Neal Cassady volvió a San Francisco y él y Carolyn Cassady tuvieron un tercer hijo, John Allen Cassady, por Jean Louis (John) Kerouac y Allen Ginsberg.

*Off the Road* relata el resto de la historia que se extiende hasta la muerte de Neal Cassady y Jack Kerouac, en 1968 y 1969. La relación de Carolyn Cassady con ambos personajes cambiará de forma determinante y esto se reflejará en el relato. Los anteriores

pasajes mencionados son los últimos que relacionan el texto A y el texto B con un carácter hipertextual. La novela de Kerouac finaliza con el episodio del cual se ha extraído el último fragmento citado y, tal como se ha mencionado, la novela de Carolyn Cassady sigue con el curso de la historia de sus memorias. En referencia a todos estos acontecimientos, la misma Carolyn Cassady advierte que «debemos tener en cuenta la diferencia entre mi mentalidad de ahora y la de 1948» (Cassady 78). La aplicación de una perspectiva diferente junto a un elemento reflexivo importante provoca una lectura distinta del relato que separa, en cierto modo, la historia que tuvo lugar durante todos aquellos años y su forma de vivirla. El hecho de poder leer la historia desde la visión femenina enfrenta al lector al ejercicio de reestructurar la Generación Beat y todos aquellos personajes masculinos que tienen unas etiquetas marcadas (por cómo se ha contado la historia de esta generación) y observarlos desde un punto de vista crítico para poder dar espacio a las mujeres que formaron parte de la misma escena.

*Off the Road* nos ofrece esta posibilidad de contraste a través de la reescritura de episodios que también aparecen en *On the Road* y que tanto Jack Kerouac como Carolyn Cassady han vivido juntos. *On the Road* es el hipotexto que, en este caso de reescritura, se transforma para dar lugar a un hipertexto, *Off the Road*, que lleva una motivación implícita concreta: la demanda social y la crítica, pero en parte también el elogio y el homenaje. Si trasladáramos este contraste a otras novelas de Jack Kerouac, sería posible encontrar más episodios de *Off the Road* que se podrían analizar y comparar. Porque *Off the Road* abarca la historia de veinte años, pero, aunque *On the Road* se concentra en un período en particular (en cuatro años de estos veinte), otras novelas de Kerouac, tal como se ha citado anteriormente, tienen a Carolyn Cassady como protagonista; este sería el caso de *Visiones de Cody* (1972) o *Big Sur* (1962). Y no sólo Carolyn Cassady fue una musa para la Generación Beat. Otras mujeres fueron una fuente de inspiración para Kerouac y también están muy presentes en sus novelas. Una de las reflexiones más interesantes sobre el universo femenino que ofrece Jack Kerouac se encuentra en el manuscrito de *On the Road*:

Mi madre había dicho en cierta ocasión que el mundo no encontraría nunca la paz hasta que los hombres se arrodillaran ante las mujeres y les pidieran perdón. Y es verdad. En todo el mundo, en las selvas de México y en las callejas de Shanghai y en los bares de Nueva York, los maridos se emborrachan mientras las mujeres se quedan en casa con los niños de nuestro cada vez más oscuro futuro. Si estos hombres se enmendaran y se fueran

a casa, y se arrodillaran, y pidieran perdón, y sus mujeres los bendijeran..., la paz descendería al instante sobre la tierra, con un gran silencio similar al silencio inherente al Apocalipsis. Pero Neal sabía esto, lo había mencionado muchas veces (Kerouac 2018: 176-177).

Este pasaje también se puede relacionar con el episodio al que se ha hecho referencia anteriormente, cuando Kerouac advierte la conversación que se había producido entre Carolyn Cassady y Helen Hinkle. Pero tal como se refleja en este otro fragmento, aunque fuera consciente de la situación, no llegó a hacer algo parecido –por lo menos en lo que se refiere a las descripciones que representan a las mujeres en sus novelas.

A pesar de que Kerouac parece tener claro el mensaje, lo cierto es que no se corresponde con la realidad que vivían las mujeres dentro del entorno masculino de la estética *beat* y tampoco con las descripciones que Kerouac da de ellas en novelas como *On the Road*. En el contexto de una conversación telefónica entre Jack Kerouac y Carolyn Cassady, ella le dijo: «“No me gustan ni *En el camino* ni *Los subterráneos*”, continuó diciendo Carolyn, “no son como tú. Jack, ¿recuerdas aquel cuento de Navidad dickensiano que una vez escribiste para mí? *Eso eres tú*”» (cit. en McNally 338). Este mensaje parece corresponder a un momento más consolidado de la relación entre Jack Kerouac y Carolyn Cassady cuando los vínculos trascendieron la amistad. Carolyn Cassady no incluye ninguna mención negativa de Jack Kerouac en *Off the Road* ni ninguna distorsión en sus descripciones que pudiera alterar la visión del personaje. Al contrario, hay incluso un componente de elogio y homenaje al que se ha hecho alusión en páginas anteriores al hablar del fenómeno de la reescritura. No obstante, con la transformación del texto A, Carolyn Cassady sí que reivindica la oportunidad de narrar los sucesos desde el lado en el que ella los vivió y no quedar relegada a la visión que los escritos de los personajes de la Generación Beat dejaron de las mujeres.

La novela de Kerouac es un relato autobiográfico, pero se ha acostumbrado a catalogar como ficción autobiográfica. Hay fuentes que dicen que Kerouac no consideraba sus obras como parte de ninguna ficción. Pero, aun así, ¿hasta qué nivel puede interceder esta parte de la ficción o de la alteración del discurso autobiográfico en el relato femenino? ¿Qué agravantes acaba teniendo para la imagen de la mujer en la escena *beat* que termina resultando de estas descripciones? En ocasiones, puede parecer que incluso hay un elogio hacia la feminidad y que se sabía qué sitio debían ocupar las mujeres, pero la misma generación de la que Kerouac formó parte tampoco acabó de adoptar e integrar esta idea.

## D. Conclusiones

Una de las dificultades a considerar en el desarrollo del trabajo ha sido la reducida bibliografía disponible sobre las mujeres de la Generación Beat. Hay una gran cantidad de libros sobre los autores más nombrados de esta generación y también hay múltiples fuentes dedicadas a este fenómeno. Las referencias a mujeres que se encuentran en estas fuentes no abandonan el vínculo con los personajes masculinos. La bibliografía exclusiva sobre las mujeres escritoras de la generación es más reciente y se acostumbra a presentar en volúmenes que las agrupan y muestran su producción literaria, por ejemplo, a través de antologías. Es necesario teorizar sobre las mujeres de la Generación Beat y sobre todas las mujeres, de forma más global, que no han obtenido el reconocimiento suficiente. Es necesario para poder conocer a estas mujeres con el mismo detalle con el que se conoce a los hombres de esta generación. La bibliografía es parcial y deja algunos vacíos que parecen llenarse con las memorias que ellas escribieron. Pero a su vez, la subjetividad de los argumentos también ha de tenerse en cuenta, sobre todo al tratarse de textos autobiográficos, tal como sucede en las dos novelas contrastadas.

*Off the Road* es una historia que critica y elogia a la vez a Jack Kerouac y Neal Cassady, los hombres protagonistas de la novela y dos personas con las que Carolyn Cassady compartió parte de su vida. El elogio podría ser el componente de homenaje que también se encuentra en algunos casos de reescritura literaria, pero la crítica no deja de estar presente y resulta ser el elemento central de la motivación que se halla tras este caso de reescritura; una motivación implícita que es totalmente voluntaria. La demanda social a la que responde no sólo remite a su experiencia propia y a sus vivencias (de corte plenamente autobiográfico), sino que también remite a todo el colectivo femenino de la escena *beat*, a todas las mujeres que formaron parte de este movimiento y sufrieron esta exclusión por su feminidad. E incluso también se puede encontrar una crítica más global que incluye a todas aquellas mujeres que no han tenido un reconocimiento por parte de la sociedad. Si Carolyn Cassady elige un texto canónico como lo es *On the Road* para la Generación Beat no es por una cuestión meramente arbitraria; lo es porque ella misma aparece en la trama con descripciones que no son fieles a la realidad de los acontecimientos y quiere cambiar esto. Carolyn Cassady ha vivido lo que se describe en *On the Road* y lo reescribe en *Off the Road* mostrando un retrato fidedigno desde su perspectiva de cada uno de los sucesos que han dejado a la mujer, a la voz femenina, supeditada al hombre. Si Carolyn Cassady decidió reescribir la novela canónica de la

Generación Beat fue con el propósito de reivindicar la voz y el espacio de las mujeres que formaron parte de este fenómeno.

Incorporar una perspectiva de género al analizar este caso de reescritura literaria permite conocer una misma historia a través de la visión de dos sujetos, en este caso un hombre y una mujer. Este contraste nos permite conocer dos realidades a través de cómo tanto Jack Kerouac como Carolyn Cassady han vivido un episodio vital parecido (y en algunos capítulos absolutamente compartido) aunque desde posiciones totalmente diferentes, pero con aspectos en común, como es la figura de Neal Cassady. Sin embargo, este caso de reescritura también parece implicar una repercusión más amplia, no sólo por lo que supone conocer estas dos miradas para el marco estético de la Generación Beat, sino también para la época. El espíritu de libertad asociado a la figura masculina que se promueve desde esta estética deja la figura femenina relegada al espacio privado y doméstico, y esto se critica desde la novela de Carolyn Cassady. Hay que tener en cuenta que lo que las mujeres de la Generación Beat pretenden, con sus memorias y novelas, es explotar el potencial de una voz silenciada o relegada a un plano secundario. Esto parece ser la base de la intencionalidad escondida en casos de reescritura como este y sobre todo con obras canónicas como la de Kerouac. Ellas también estuvieron allí y compartieron vivencias con los que siempre han parecido ser los únicos protagonistas de la historia. Ellas, por lo tanto, merecen tener la voz y el espacio para contar aquello que el ambiente masculino no permitió. Es necesario teorizar sobre las mujeres de la Generación Beat, no apagar su voz y no dejar que se escondan tras los nombres más renombrados de esta generación.

## E. Bibliografía

Alazraki, Jaime (1984), «El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review*, 52 (3), 281-302. <https://www.jstor.org/stable/474142>.

Aspa, Jordi (prod.) (1991), «Kerouac, Jack», *Enciclopedia de la literatura Garzanti*, Barcelona: Ediciones B, 524.

Burroughs, William y Jack Kerouac (2008), *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques*, traducción de Fernando González Corugedo, 4a edición, Barcelona: Anagrama, 2016, título original: *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*.

Cassady, Carolyn (1990), *Off the road. Veinte años con Cassady, Kerouac y Ginsberg*, traducción de Ana Lima, 1a edición, España: Escalera, 2013, título original: *Off the Road: Twenty Years With Cassady, Kerouac and Ginsberg*.

Castelao-Gómez, Isabel (2016), «Beat Women Poets and Writers: Countercultural Urban Geographies and Feminist Avant-garde Poetics», *Journal of English Studies*, 14, 47-72. 29 de noviembre de 2022. <http://doi.org/10.18172/jes.2816>.

Charters, Ann y Samuel Charters (2010), *Brother Souls. John Clellon Holmes, Jack Kerouac, and the Beat Generation*, Jackson: The University Press of Mississippi.

Cook, Bruce (1971), *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*, traducción de Esdrás Parra, 1a edición, Barcelona: Planeta, 2011, título original: *The Beat Generation. The Tumultuous '50s Movement and Its Impact on Today*.

Cresswell, Tim (1993), «Mobility as Resistance: a Geographical Reading of Kerouac's 'On the Road'», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 18 (2), 249-262. 20 de diciembre de 2022. <https://www.jstor.org/stable/622366>.

Cunnell, Howard, et al. (2007), *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, 1a edición, Barcelona: Anagrama, 2010.

De González, Blanca Inés y Myriam Cecilia Castillo Perilla (1998), «Hacia una teoría de la intertextualidad», *Folios*, (8), 31-34.

Dittman, Michael J. (2004), *Jack Kerouac. A Biography*, Westport: Greenwood Press.

Dittman, Michael J. (2007), *Masterpieces of Beat Literature*, Westport: Greenwood Press.

Estupiñán, Raquel Gutiérrez (1994), «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 139-156.

Foley, Jack (1998), «Beat», *Discourse*, 20 (1/2), 182-197. 28 de noviembre de 2022. <https://www.jstor.org/stable/41389882>.

Friedman, Amy L. (1998), «‘Being here as hard as I could’: The Beat Generation Women Writers», *Discourse*, 20 (1/2), 229-244. 28 de noviembre de 2022. <https://www.jstor.org/stable/41389884>.

Gair, Christopher (2007), *The American Counterculture*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gair, Christopher (2008), *The Beat Generation*, Oxford: Oneworld.

Genette, Gérard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, título original: *Palimpsestes*.

Giamo, Ben (2000), *Kerouac, the Word and the Way. Prose Artist as Spiritual Quester*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Gifford, Barry y Lawrence Lee (1978), *El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kerouac*, traducción de Juan Mari Madariaga, 1ª edición, Barcelona: Planeta, 2006, título original: *Jack's Book*.

Ginsberg, Allen (1956), *Aullido y otros poemas*, traducción de Rodrigo Olavarría, edición bilingüe, 9ª edición, Barcelona: Anagrama, 2020, título original: *Howl and Other Poems*.

Hemmer, Kurt (ed.) (2007), *Encyclopedia of Beat Literature. The Essential Guide to the Lives and Works of the Beat Writers – Jack Kerouac, Allen Ginsburg, William Burroughs, and Many More*, New York: Facts on File.

Johnson, Ronna C. y Nanny M. Grace (eds.) (2002), *Girls Who Wore Black: Women Writing of the Beat Generation*, New Brunswick: Rutgers.

Kerouac, Jack (1957), *En el camino*, traducción de Martín Lendínez, 1ª edición, Barcelona: Anagrama, 2019, título original: *On the Road*.

Kerouac, Jack (1960), *Tristessa*, traducción de Daniel Ortiz Peñate, 1ª edición, España: Escalera, 2011, título original: *Tristessa*.

Kerouac, Jack (1960), *Visiones de Cody*, traducción de Daniel Ortiz Peñate, 1ª edición, España: Escalera, 2014, título original: *Visions of Cody*.



Kerouac, Jack (1962), *Big Sur*, traducción de Pablo Gianera, 6a edición, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014, título original: *Big Sur*.

Kerouac, Jack (1993), *La filosofía de la generación beat y otros escritos*, traducción de Pablo Gianera, Buenos Aires: Caja Negra, 2015, título original: *Good Blonde and others*.

Kerouac, Jack (2004), *Diarios 1947-1954: Mundo soplado por el viento*, traducción de Martín Abadía, 1a edición, Buenos Aires: Editores Argentinos, 2015, título original: *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*.

Kerouac, Jack (2007), *En la carretera. El rollo mecanografiado original*, Traducción de Jesús Zulaika, 5a edición, Barcelona: Anagrama, 2018, título original: *On the Road*.

Knight, Brenda (1996), *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses of the Heart of a Revolution*, Berkeley: Conari Press.

Leland, John (2013), «Carolyn Cassady, Beat Writer and Muse, Dies at 90», *The New York Times*. 26 de septiembre de 2013. 30 de noviembre de 2022. <https://www.nytimes.com/2013/09/24/books/carolyn-cassady-beat-generation-writer-dies-at-90.html>.

López, Javier Marín (2018), «Editorial: intertextualidad y musicología», *Revista de Musicología*, 41 (1), 11-14. 18 de diciembre de 2022. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26452310>.

McDowell, Linda (1996), «Off the Road: Alternative Views of Rebellion, Resistance and ‘The Beats’», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 21 (2), 412-419. 28 de noviembre de 2022. <http://www.jstor.com/stable/622491>.

McKee, Jenn (2004), *Jack Kerouac*, Philadelphia: Chelsea House.

McNally, Dennis (1979), *Jack Kerouac. América y la generación beat. Una biografía*, traducción de Jorge Piatigorsky, 1a edición, Barcelona: Paidós, 1992, título original: *Desolate Angel. Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*.

Morgan, Bill (ed.) (2017), *Las mejores mentes de mi generación. Historia literaria de la Generación Beat*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, 1a edición, Barcelona: Anagrama, 2021, título original: *The Best Minds of My Generation: A Literary History of the Beats*.

Nitschack, Horst (1991), «La estética de la recepción», traducción de Raúl Valenzuela, *Areté*, 3 (2), 281-295.

Peabody, Richards (ed.) (1997), *A Different Beat: Writings by Women of the Beat Generation*, London: Serpent’s Tail.

Prothero, Stephen (1991), «On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest», *The Harvard Theological Review*, 84 (2), 205-222. 28 de noviembre de 2022. <https://www.jstor.org/stable/1509800>.

Rico, Manuel (dir.), *Beat Attitude. Antología de mujeres poetas de la generación beat*, traducción de Annalisa Marí Pegrum, edición bilingüe, 2a edición, Madrid: Bartleby, 2015.

Russell, Jamie (2002), *The Beat Generation*, Harpenden: Pocket Essentials.

Rycroft, Simon (1996), «Changing Lanes: Textuality off and on the Road», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 21 (2), 425-428. 28 de noviembre de 2022. <https://www.jstor.org/stable/622493>.

Salas, Roger (2013), «Carolyn Cassady, musa de la generación 'beat'», *El País*, 29 de septiembre de 2013. 30 de noviembre de 2022. [https://elpais.com/cultura/2013/09/29/actualidad/1380406654\\_367728.html](https://elpais.com/cultura/2013/09/29/actualidad/1380406654_367728.html).

Schumacher, Michael (ed.) (2015), *Allen Ginsberg. Ginsberg esencial*, traducción de Andrés Barba y Rodrigo Olavarría, Barcelona: Anagrama, 2018, título original: *The Essential Ginsberg*.

Solá Parera, Dafne (2005), «En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en *Wide Sargasso Sea* y *Foe*», tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra.

Swartz, Omar (1999), *The View from On the Road, The Rhetorical Vision of Jack Kerouac*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Valverde, José María (dir.) (1994), «La narrativa 'beat'. Hacia una narrativa agresiva». En: «Estados Unidos: la literatura desde la Segunda Guerra Mundial», *Historia de la literatura universal*, 10, *De las vanguardias a nuestros días (II)*, Barcelona: Planeta, 83-85.